النقد والنقاد المعاصرون

محمد مندور



النقد والنقاد المعاصرون

تأليف
محمد مندور



النقد والنقاد المعاصرون

محمد مندور

الناشر مؤسسة هنداوي
المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

يورك هاوس، شييت ستريت، وندسور، SL4 1DD، المملكة المتحدة
تليفون: ٨٣٢٥٢٢ ١٧٥٣ (٠) ٤٤ +
البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org
الموقع الإلكتروني: https://www.hindawi.org

إنَّ مؤسسة هنداوي غير مسئولة عن آراء المؤلف وأفكاره، وإنما يعبِّر الكتاب عن آراء مؤلفه.

تصميم الغلاف: ليلى يسري.

الترقيم الدولي: ٩٧٨ ١ ٥٢٧٣ ٢٢٨٤ ٤

صدر هذا الكتاب عام ١٩٦٣
صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢١

المحتويات

تقديم

هذه مجموعة من الأبحاث خصَّصتُ كل واحد منها بناقد من نقادنا العرب المحدثين، منذ عصر النهضة الأدبية التي ابتدأت في عالمنا العربي في أواخر القرن الماضي بالعودة إلى تراثنا العربي القديم، بعد أن استطعنا البدء في نشره بفضل فن الطباعة الحديث الذي كانت مطبعة بولاق الأميرية رائدته الكبيرة.

ومن المؤكد أنه لم يكن مجرد مصادفة، معاصرة شاعر البعث الكبير محمود سامي البارودي للشيخ حسين المرصفي، الذي عاد هو الآخر إلى منابع النقد الشعري القديمة ليبعث أصول هذا الفن القوية، على نحو ما بعث البارودي ديباجة الشعر العربي القديم الناصعة القوية.

ولما كان فن القصيدة الشعرية أو ما يُسميه الأوروبيون بفن الشعر الغنائي هو الذي يكون العمود الفقري لتراثنا العربي القديم؛ فقد كان من الطبيعي أن يستأثر هذا الفن بالمجهود الأكبر من رجال فترة البعث، وأن يستأثر نقده بنصيب مماثل، وأن يستمر هذا الاتجاه مطَّردًا، حتى بعد أن أخذت صلاتنا بالآداب العالمية تزداد توثقًا وعمقًا ونفاذًا إلى اللباب لا القشور، وينعكس كل ذلك على الشعر والنقد معًا، وتدور المعارك النقدية حول القديم والتزام حدوده، والجديد المتأثر بآداب الغرب وثقافته وفلسفاته الفنية والنقدية، على نحو ما يستطيع القارئ أن يتبين من خلال هذه الأبحاث التي ذهب نقد الشعر والنقاد بمعظمها، وذلك بينما فنون الأدب الجديدة التي أخذنا أصولها عن الغرب لم ترد إشارات إلى نقدها إلا عند الحديث عن الناقدَين الوحيدَين اللذين تعرضا لبعض هذه الفنون كفن القصة وفن المسرحية، وهما الدكتور لويس عوض والأستاذ يحيى حقي.

ولقد كنت أعتزم في أول الأمر أن أترك هذه الأبحاث موزعة في مظانها الأولى حتى أستكمل الحديث عن أكبر عدد ممكن من النقاد المعاصرين، بل وكنت أفكر أحيانًا أن أجعل

الحديث عن النقاد المعاصرين جميعًا جزءًا من كتاب كبير عن النقد الأدبي المعاصر على نحو ما فعلت في كتابي الكبير عن النقد عند العرب القدماء، وهو كتاب «النقد المنهجي عند العرب»؛ حيث لم أقتصر على الحديث عن النقاد بل تناولت أيضًا القضايا الأدبية الكبرى والمعارك التاريخية حول التجديد في الشعر العربي القديم ونشأة علوم اللغة والبلاغة العربية.

ولكني عدت فرأيت أنه لا داعي لحجز هذه المجموعة من الأبحاث عن النشر في كتاب يجمع أطرافها راجيًا أن تسنح الفرصة لإتمام ما بدأت هنا وإنجاز العمل كله، بحيث أستكمل البحث عن النقاد كأساس جوهري لحديث شامل عن النقد العربي الحديث والمعاصر كله بقضاياه ومناهجه ومعاركه الهامة.

وفي رأيي أن هذه المجموعة من الأبحاث لن يخلو نشرها مُجمَّعة من فائدة ولو فائدة الريادة والتخطيط المبدئي لمثل هذا البحث الطويل المتَّصل بالنهضة الأدبية كلها، وبفنونها المختلفة وقضاياها العويصة ومناهجها المتباينة، وأعني به تاريخ النقد العربي الحديث.

محمد مندور

الشيخ حسين المرصفي والوسيلة الأدبية

كلنا يعلم أن نهضتنا الأدبية المعاصرة قد ابتدأت تُؤتي ثمارها في النصف الآخر من القرن الماضي، وأن تلك الثمار كانت شعرًا، بل شعرًا لمحمود سامي البارودي بنوع خاص، وقد مهَّدت لتلك النهضة عدة عوامل من المؤكد أن أهمها كان بعث التراث العربي القديم بفضل فن الطباعة الحديثة الذي وفد إلى مصر منذ الحملة الفرنسية، بل منذ تأسيس مطبعة بولاق على وجه مُحدَّد؛ فبفضل هذا الفن أمكن طبع الكثير من أمهات كتب الأدب العربي القديمة، ودواوين الشعراء، ورسائل البُلغاء، وكتب اللغة وعلومها، ونشْر ذلك كله وتداوله.

ولما كانت كل نهضة أدبية لا بدَّ أن تصاحبها نهضة مماثلة في دراسة الأدب ونقده؛ فقد كان من الطبيعي أن يظهر في تلك الفترة إلى جوار محمود سامي البارودي رائد البعث الشعري، وعبد الله فكري رائد البعث النثري أستاذ وناقد يبعث علوم اللغة العربية وطرائق النقد الأدبي التقليدي عند العرب القدماء، وكان هذا الأستاذ الناقد هو الشيخ حسين أحمد المرصفي الذي لا نعلم تاريخ ميلاده، وإنما نعلم أنه تُوفي في ٥ جمادى الثانية سنة ١٣٠٧هـ/١٨٨٩م، ولسوء الحظ لا نعرف أيضًا الكثير عن تاريخ حياته، وكل ما نعرفه هو أنه وُلد كغيره من المراصفة الكثيرين في قرية مرصفا بمركز بنها بمديرية القليوبية، وأنه كان ضريرًا تلقَّى العلم بالأزهر، وبلغ من ذكائه واجتهاده أن تولَّى التدريس فيه حتى سنة ١٨٧١م، عندما نظمت في عهد نِظارة علي باشا مبارك الثانية للمعارف المصرية محاضرات عامة بالمدرج الكبير الذي كان يُسمَّى دار العلوم بسراي درب الجماميز، وكان يحضر هذه الدروس كما جاء في كتاب «التعليم في مصر» لأمين باشا سامي طلبة المدارس العالية وفريق من طلبة الأزهر، كما كان يحضرها علي باشا مبارك نفسه ومعه طائفة من كبار موظفي الحكومة وديوان المعارف، واختير لإلقاء المحاضرات جماعة من المُبرِّزين في نواحي العلم المختلفة من مصريين وأجانب، ووقع الاختيار على

الشيخ حسين أحمد المرصفي ليلقي محاضرتين في علوم الأدب في يومي الأحد والأربعاء من كل أسبوع «وكان زمن المحاضرة الواحدة ساعة، ونصف ساعة»، وكان من زملاء الشيخ في هذه المحاضرات العامة المسيو فيدال باشا لفن السكك الحديدية والمسيو جيجيون بك لفن الآلات، والمسيو هنري بروكسن باشا للتاريخ العام، والمسيو يكتيت لعلوم الطبيعة، والمسيو فرانس باشا لفن الأبنية، والشيخ أحمد المرصفي مواطن الشيخ حسين للتفسير والحديث، والشيخ عبد الرحمن البحراوي مفتي الحقانية لفقه أبي حنيفة النعمان، وإسماعيل باشا الفلكي ناظر المهندسخانه لعلم الفلك، وأحمد ندا بك لعلم النباتات، وكانت هذه المحاضرات هي النواة لإنشاء مدرسة دار العلوم بناءً على التماس من علي باشا مبارك بتاريخ ٣٠ من يوليو سنة ١٨٧٢م، ومن هذا التاريخ ترك الشيخ حسين المرصفي التدريس في الأزهر ليكون أول أستاذ للأدب العربي وتاريخه بدار العلوم.

وقد خلَف الشيخ حسين المرصفي ثلاثة كتب؛ هي: «زهرة الرسائل» و«الكلمات الثمان»، وهو كتاب يتَّصل بالاجتماع والتربية الوطنية؛ إذ تحدث فيه الشيخ عن ثماني كلمات كبيرة المضمون الاجتماعي والقومي، وهي: الوطن والحرية والأمة والعدالة، والظلم والسياسة والتربية والحكومة، وأخيرًا كتابه الضخم الذي يهمنا الحديث عنه هو كتاب «الوسيلة الأدبية للعلوم العربية» الذي يقع في جزأين تزيد صفحاتهما على تسعمائة من القطع الكبير.

(١) الوسيلة و«الأورجانون»

وكتاب «الوسيلة الأدبية للعلوم العربية» يتضمن المحاضرات التي ألقاها الشيخ حسين المرصفي على طلبة دار العلوم في السنوات الأولى من إنشائها، ويختتمه الشيخ حسن ابن الشيخ حسن أبي زيد سلامة بحمد الله على تمام طبعه في سنة ١٢٩٦هـ، مما يوحي بأن الشيخ حسين هذا هو الذي كتب هذه المحاضرات إملاءً عن أستاذه الشيخ حسين المرصفي، وإن لم يُفصح الشيخ حسن أبي زيد سلامة عن ذلك. والكتاب على أية حال شديد الشبه بكتب الأمالي العربية القديمة كأمالي أبي علي القالي، وأمالي المبرد وغيرهما، وإن اختلف عن الأمالي القديمة في أنه لم يقتصر على الأدب وروايته، بل شمل جميع علوم اللغة العربية من نحو وصرف وعروض وفصاحة وبيان وبديع ومعانٍ، ثم الأدب بفرعيه الشعر والنثر متحدِّثًا عن كل فن على حدة، ولكن على طريقة الاستطراد والتداعي المعروفة في كتب الأمالي القديمة، واستشهاد الشيخ حسين المرصفي ومحفوظاته الضخمة تنمُّ عن ذوق سليم في

الاختيار، كما ينمُّ حديثه عن علوم اللغة عن فقه وتعمُّق، وحافظة جبَّارة، فضلًا عن حديثه عن رائدَي البعث الأدبي في عصره محمود سامي البارودي الشاعر وعبد الله فكري الناثر، وإيراده عددًا من قصائد البارودي الشعرية ومقطوعات عبد الله فكري النثرية، والموازنة بينها وبين شعر القدماء ونثرهم.

وعبارة «الوسيلة الأدبية» تُذكرنا على نحو لا يُدفع بعبارة «الأورجانون» التي أُطلقت على مجموعة كتب الفيلسوف أرسططاليس فكلمة أورجانون الإغريقية الأصل، والتي أصبحت في اللغتين الإنجليزية والفرنسية أورجان، معناها أصلًا الأداة أو الوسيلة، وقد اعتُبرت مؤلفات أرسطو وسيلة للمعرفة والتفكير المنطقي بل كانت كلها تعتبر خلال القرون الوسطى المنبع الأول والأخير لكل معرفة ومنطق وتفكير فلسفي، على نحو ما اعتُبرت وسيلة الشيخ حسين المرصفي أداة تعلم اللغة العربية وآدابها ووسيلة إنشاء الشعر والنثر في عصره، وفي الجيل الذي تلا عصره، وعلى هذا الكتاب يلوح أنه قد تتلمذ عدد كبير من رواد النهضة الأدبية الحديثة، سواء من أقام هذه النهضة على أساس بعث التراث العربي القديم والرجوع إليه بدلًا من الزخرفة الهاوية التي كان قد آل إليها الأدب العربي في عصوره الأخيرة، أو من جمع بين التراث العربي القديم والتراث الغربي الوافد.

ولقد سمعنا أستاذنا الدكتور طه حسين يذكر الشيخ حسين المرصفي ووسيلته في الكثير من دروسه بالجامعة أو أحاديثه مع طلبته، ومن طريف ما أذكر في هذا الصدد أن الدكتور طه حسين حدَّثني يومًا عن نادرة أدبية لطيفة ساقتها مناسبة لا أذكرها، قال:

«ويُروى أن عائشة بعثت يومًا بدويًّا ليأتيها بقبس من نار، وبينما كان هذا البدوي يلتمس القبس رأى قافلة تسير إلى مصر فسار معها، ومكث بمصر عامًا ثم عاد، وفي أثناء عودته تذكر القبس ورأى نارًا عن بُعد فعدا إليها، فتعثر ونهض وهو يقول: لعن الله العجلة!»

وبينما كنت أراجع الوسيلة لكتابة هذا المقال وقعت في ص٢٢٨ من المجلد الثاني منها على مثلٍ عربي قديم من بين الأمثال الكثيرة التي أوردها الشيخ، وشرح تاريخها، وهذا المثل يقول: «تعست العجلة» ويتحدث عنه الشيخ؛ قائلًا: «إن أول من قال هذا فند مولى عائشة بنت سعد بن أبي وقاص، وكان أحد المغنِّين المجيدين، وكانت عائشة أرسلته يأتيها بنار، فوجد قومًا يخرجون إلى مصر فخرج معهم، فأقام بها سنة ثم قدم فأخذ نارًا وجاء يعدو فعثر وتبدد الجمر فقال؛ تعست العجلة.» ولربما يكون أستاذنا الدكتور طه قد طالع هذا المثل أو تلك النادرة في إحدى أمهات الكتب العربية القديمة، ولكني مع

ذلك فرحت باكتشافي هذا؛ لأنه جاء مؤيدًا لإحساسي بأن الدكتور طه حسين قد تتلمذ بلا ريب على «الوسيلة» واغترف منها الكثير في طرائق تفسيره ونقده اللغوي لنصوص الأدب العربي القديم والحديث شعرًا ونثرًا، وأنا لا أزال أذكر حرص الدكتور طه حسين الشديد على سلامة اللغة وعمق فقهها، حتى لكنت أدهش دائمًا لشدة نقده لأسلوب صديقه الحميم الدكتور محمد حسين هيكل الذي كان يحرص على جزالة المعنى أكثر من حرصه على جزالة اللغة، بل لم يتحرَّج من أن يُضمن قصته الأولى «زينب» الكثير من العبارات العامية أو الدارجة ذات اللون الريفي المحلي الدال والعصير الشعبي الجميل.

ويقول صديقنا الأستاذ محمد عبد الغني حسن في فصل عقده للحديث عن الشيخ حسين المرصفي في كتابه «أعلام من الشرق والغرب»، نقلًا عن تراجم أعيان القرن الثالث عشر للمرحوم أحمد تيمور باشا: «إن الشيخ المرصفي قد رأى الفرصة المناسبة ليتعلم في مدرسة العميان على طريقة بريل اللغة الفرنسية ويتقنها كتابة وقراءة وكلامًا.» ويرجع أن الشيخ حسين ربما يكون قد سبق إلى ذلك بعامل نفسي من الغيرة؛ إذ رأى مواطنه الشيخ زين المرصفي وزميله في عضوية المجلس العالي للتعليم وصيفه في الأزهر يلمُّ ببعض اللغات ويجيد الفرنسية، فآثر أن يتعلم ذلك اللسان الذي كان يغرب به الشيخ زين المرصفي على شيوخ الأزهر، ولكننا مع ذلك لم نحس في كتاب الوسيلة الأدبية الضخم بأي أثر للثقافة الفرنسية وأدائها عند مؤلفها، بل أحسسنا في بعض مواضعها أنه قد كان هناك شك يخامره في أن الأمم الأخرى لها آداب وأشعار كالأدب العربي وشعره، وفضلًا عن ذلك فمن المؤكد أنه لو كان الشيخ حسين قد تعمَّق اللغة الفرنسية حقًّا لاستطاع أن يميز بين علوم اللغة المختلفة، وأن ينزل كلًا منها منزلته على ضوء ما استقرت عليه علوم اللغات الأوروبية بما فيها الفرنسية، فلا ينزل علم البيان وعلم المعاني منزلة علم البديع، ولا يخص علم البديع بذلك القدر الكبير من العناية التي خصَّه بها؛ حيث شغل هذا العلم ما يزيد على مائة صفحة من الجزء الثاني من كتابه، وحيث فصَّص أوجه البديع تفصيصًا لم يدع مجالًا لمستزيد، وكأنه قد أحصى جميع الأوجه التي تحذلق علماء البديع المتأخرون في سردها، والتفريق بينها، مع أنها كلها لا تخرج عن كونها محسنات لفظية عقيمة كانت من الأسباب الرئيسية في تحويل الأدب العربي كله إلى زخارف خاوية من كل معنى عميق أو إحساس صادق، وكأنما الأدب قد استحال إلى مجرد زخارف مثل ما يعرف في الفنون التشكيلية بالأرابيسكا، على حين يعتبر علم البيان دراسة أصلية لوسائل أكيدة من وسائل التصوير الأدبي، بل الخلق الجمالي عن طريق التشبيهات والاستعارات والمجازات؛ أي الصور الأدبية

التي تميز الأدب كفن تصويري عن غيره من أنواع الكتابة التقريرية، وعلى حين يعتبر علم المعاني دراسة للتراكيب اللغوية وطرق الأداء والتلوين الفكري والعاطفي، مما يقابل علمي الأسلوب Stylistique والتراكيب Syntaxe في اللغات الأوروبية.

وبالرغم من صدق كل هذه الملاحظات، فإننا لا نستطيع أن نستند إليها لننكر إمكان تعلم الشيخ حسين المرصفي اللغة الفرنسية وإتقانها قراءة وكتابة وكلامًا، وذلك بحكم ما لاحظناه في دراستنا لأدباء العرب المحدثين وأساتذتهم من قلة تأثرهم بآداب اللغات الأوروبية ومناهج دراستها بالرغم من تعلمهم لتلك اللغات، وحصولهم على درجات علمية من جامعاتها؛ وذلك لأن التأثر بتلك الآداب، ومناهج دراستها لا يُتاح إلا لمن يتعمقون دراسة تلك الآداب واستخدام مناهج الدراسة اللغوية عند الغرب، وتكون طبيعتهم من المرونة والتفتُّح بحيث تتمثل تلك الآداب والمناهج، ولا تظل معرفتهم بها كالزَّبد الذي يعلو صفحة المياه، على حين تظل الأغوار راكدة كما كانت.

(٢) منهج البحث

وأيًّا ما كان الأمر فإن الشيخ حسين المرصفي يعتبر بلا شك من روَّاد البعث الأدبي المعاصر، ومن بُناته الأصليين، على نحو ما نحس من قراءتنا لوسيلته الأدبية الضخمة، وبخاصة الفصول التي كتبها عن صناعتَي الشعر والنثر وطريقة تعلمهما، ثم الفصول التي يوازن فيها بين الشعراء والناثرين والمحدثين وأبرز فيها سمات التفوق الأدبي والفني.

ومن أهم ما تحدَّث عنه الشيخ حسين المرصفي في وسيلته المنهج الذي رسمه لمعاصريه وتلاميذه لتجويد إنتاجهم الشعري والنثري والسمو به إلى مرتبة الأدب العربي القديم البالغ الروعة والجمال.

فهو يوصي شُداة الشعر مثلًا بأن يحفظوا أكثر ما يستطيعون من الشعر الجزل القديم مضيفًا — وهنا موضع الجدة والطرافة — أن ينسوا بعد ذلك ما حفظوه حتى لا يظلوا عبيدًا له، وحتى لا ينقلب شعرهم إلى ترقيع من الذاكرة، بدل أن يكون شعر حياة ومعاناة، فيقول ص٤٦٨ وما بعدها من الجزء الثاني من الوسيلة: «اعلم أن لعمل الشعر وإحكام صناعته شروطًا؛ أولها الحفظ من جنسه؛ أي من جنس شعر العرب، حتى تنشأ في النفس ملَكة ينسج على منوالها، ويتخيَّر المحفوظ من الحر النقي الكثير الأساليب، وهذا المحفوظ المختار أقل ما يكفي فيه شاعر من الفحول الإسلاميين مثل ابن أبي ربيعة وكثير وذي الرمة وجرير وأبي نواس وحبيب والبحتري والرضي وأبي فراس وأكثر شعر كتاب الأغاني؛ لأنه جمع

شعر أهل الطبقة الإسلامية كله، والمختار من شعر الجاهلية، ومن كان خاليًا من المحفوظ فنظمه قاصر رديء، ولا يعطيه الرونق والحلاوة إلا كثرة المحفوظ، فمن قلَّ حفظه أو عُدم لم يكن له شعر، وإنما هو نظم ساقط، واجتناب الشعر أولى بمن لم يكن له محفوظ، ثم بعد الامتلاء من الحفظ، وشحذ القريحة للنسج على المنوال يُقبل على النظم، بالإكثار منه تستحكم ملَكته وترسخ، وربما يقال: إن من شرطه نسيان ذلك المحفوظ، لتُمحى رسومه الحرفية الظاهرة؛ إذ هي صادرة عن استعمالها بعينها، فإذا نسيها وقد تكيفت النفس بها انتقش الأسلوب فيها، كأنه منوال يأخذ بالنسج عليه لأمثالها من كلمات أخرى.»

وفي هذه العبارات جماع الأسس السليمة للبعث الشعري المعاصر، بل لكل خلق شعري سليم.

فالشعر لا تنمو ملكته في النفس إلا بكثرة مطالعة الجيد منه وحفظه، كلما استطاع الشباب إلى ذلك سبيلًا، وهذه هي الطريقة الوحيدة لتحصيل ملَكة الشعر منذ أقدم العصور حتى اليوم، وفي اللغات كافة.

وبعد حصول هذه الملكة لا بدَّ من الدربة الطويلة على النظم والإكثار منه حتى تستحكم الملكة، كما يقول الشيخ حسين بحق، وفي قوله هذا ما يذكِّرنا برأي مماثل للأديب الناقد الفرنسي الكبير «ديهامل» عندما ذكر في كتابه «دفاع عن الأدب» أن القصَّاص العملاق «أو نوريه دي بلزاك» قد سوَّد مئات الصفحات قبل أن يعثر على بلزاك، فالذي لا شك فيه أن الكتابة عامة والشعر خاصة صناعة يجب أن يحذقها صاحبها بطول المران قبل أن يجرؤ عليها.

وأخيرًا يقرر الشيخ حسين المبدأ الثالث، وإن يكن لسوء الحظ قد استهله بقوله: «ربما يُقال.» وكان الأجدر به أن يحذف حرف الاحتمال من هذا المبدأ؛ وذلك لأنه من الضروري أن يتحلل كل إنتاج شعري أصيل من الذاكرة لكي يصبح شعر حياة، وإن لم يكن هناك بأس من أن تصب هذه الحياة في قوالب كلاسيكية متينة تستقر ملكتها في النفس من إدمان المطالعة، ثم الحفظ والنسيان حتى تصبح المحاكاة مدرسة للأصالة.

وأما ما أغفل الشيخ حسين ذكره بحق، فهو تضييع الأديب الشاب وقته في دارسة دقائق اللغة والعروض العويصة، فمثل هذه الدراسة مهما عمُقت قلَّما تخلق أديبًا وإن كانت عظيمة النفع في النقد سواء أقام بهذا النقد الأديب نفسه، أم الناقد المحترف، لعلنا نحس بأن إغفال الشيخ حسين للحديث عن ضرورة مثل هذه الدراسات بالنسبة للأديب في حديثه عن الطريقة التي كون بها صديقه العظيم محمود سامي البارودي باعث الشعر

العربي المعاصر؛ حيث قال عنه: «هذا الأمير الجليل، ذو الشرف الأصيل، والطبع البالغ نقاؤه، والذهن المتناهي ذكاؤه، محمود سامي باشا البارودي، لم يقرأ كتابًا في فن من فنون العربية، غير أنه لما بلغ سن التعقيل، وجد من طبعه ميلًا إلى قراءة الشعر وعمله؛ فكان يستمع إلى بعض من له دراية وهو يقرأ بعض الدواوين أو يقرأ بحضرته حتى تصوَّر في برهة يسيرة هيئات التراكيب العربية ومواقع المرفوعات منها والمنصوبات والمخفوضات حسبما تقتضيه المعاني والتعلقات المختلفة، فصار يقرأ ولا يكاد يلحن، وسمعته مرة يسكن ياء المنقوص والفعل المعتل بها المنصوبين، فقلت له في ذلك، فقال: هو كذا في قول فلان وأنشد شعرًا لبعض العرب، فقلت: تلك ضرورة، وقال علماء العربية: إنها غير شاذة، ثم استقل بقراءة دواوين مشاهير الشعراء من العرب وغيرهم حتى حفظ الكثير منها دون كلفة، واستثبت جميع معانيها ناقدًا شريفها من خسيسها، واقفًا على صوابها وخطئها، مدركًا ما كان ينبغي وفق مقام الكلام وما لا ينبغي، ثم جاء من صنعة الشعر اللائق بالأمراء، كأبي فراس والشريف الرضي والطغرائي …»

وهذا هو المنهج السليم الذي اهتدى إليه محمود سامي البارودي بفطرته السليمة، وسجَّله الشيخ حسين في صدق وإخلاص، فقراءة النصوص الجيدة، وحفظ خيارها هما — كما قلنا — الوسيلة الفعَّالة لإتقان صناعة الأدب، بل الوسيلة التي لا يمكن أن تُغني عنها أية دراسة لغوية أو نقدية، كما أنها كانت الوسيلة التي مكنت محمود سامي البارودي في شعره، ونبض حياته الخاصة والعامة في ثناياه، ولا أدل على ذلك من مجموعة الأشعار القيمة التي خلَّفها لنا البارودي في مختاراته التي تذكِّر بمختارات أبي تمام في ديوان «الحماسة».

واستنادًا إلى هذه المبادئ التي أثبتها أو أغفلها الشيخ حسين في وسيلته يمكن القول بأنه قد وجه الأدب والأدباء الوجهة الصحيحة في بعث الأدب العربي الناصع عامة والشعر العربي خاصة، باعتبار أن الشعر هو الذي يكون الجانب الأكبر من تراث الأدب العربي القديم.

(٣) فن الموازنة

وذوق الشيخ حسين المرصفي الأدبي السليم نستطيع أن نتبيَّنه في طريقة موازنته بين الأدباء والشعراء الذين يورد نثرهم أو شعرهم، ويعقد فيه الموازنات، وبالرغم من صداقته

الحارة للأديبين الكبيرين عبد الله باشا فكري ومحمود سامي البارودي باشا، فإنه لم يحتمل قط حججًا للإشادة بأدبهما الذي كان جميع المعاصرين يشهدون لهما بالتفوق فيه، ويرون في أحدهما رائدًا للنثر والآخر رائدًا للشعر، ولعلنا نستطيع أن نتبيَّن صدق هذه الحقيقة من النظر في موازنته بين معارضات محمود سامي البارودي وقصائد الفحول القدماء التي عارضها ذلك الشاعر الفذ على نحو ما هو مفصل في ص٤٧٤ وما بعدها من الجزء الثاني من الوسيلة، فهو مثلًا يورد القصيدة التي مدح فيها أبو نواس الخصيب بن عبد الحميد العجمي أمير مصر من طرف الرشيد وكان قد قصده من بغداد، ومطلعها:

أجـارةَ بيـتـينـا أبـوكِ غـيـورُ ومیسورُ ما يرجي لديكِ عسيرُ

ثم يأخذ في شرحها ونقد ما يراه دارجًا مطروقًا من معانيها، مثل الرحلة لكسب المال إرضاءً للحبيبة؛ حيث يورد عددًا من الأبيات التي تداول فيها الشعراء المعنى نفسه مثل قول أحدهم:

دعيني أطوفُ في البلاد لعلَّني أصادفُ حرًّا أو أموت فأُعذرا

ويقول الآخر:

سأطلبُ بعد الدارِ عنكم لتقربوا وتسكبُ عيناي الدموعَ لتجمدا

أو الأبيات التي يكثر فيها اللفظ ويقل المعنى، مثل قول أبي نواس في هذه القصيدة:

فما جازَه جودٌ ولا حلَّ دونَه ولكن يصيرُ الجودُ حيث يصيرُ

فالشيخ حسين يرى بحق أن هذا البيت من الشعر الذي كثر لفظه وقلَّ معناه؛ إذ معناه، أنه لا يفارقه الجود، ويُرجح الشيخ فضلًا عن ذلك أن أبا نواس قد أخذ هذا المعنى عن الشنفرى، فأساء الأخذ؛ لأنه استند إلى قياس تضمَّن فارقًا كبيرًا بين «الجود» في قول أبي نواس «والحزم في قول الشنفرى»:

ظاعنٌ بالحزمِ حتى إذا ما حلَّ، حلَّ الحزمُ حيث يحلُّ

وهكذا يستمر الشيخ حسين في شرح قصيدة أبي نواس ونقدها حتى ينتهي منها، ليورد بعد ذلك قصيدة «الأمير» التي في وزن قصيدة أبي نواس وعلى رويها؛ أي التي تعتبر معارضة لها، ومطلعها:

تلاهيتُ إلا ما يُجنُّ ضميرُ　　وداريتُ إلا ما ينم زفيرُ

حتى ينتهي من القصيدة ثم يقول في تقريظها:

«انظر هداك الله لأبيات هذه القصيدة فأفردها بيتًا بيتًا تجد ظروف جواهر أفردت كل جوهرة لنفاستها بظرف، ثم اجمعها وانظر جمال السياق وحُسن النسق؛ فإنك لا تجد بيتًا يصح أن يُقدَّم أو يُؤخَّر، ولا بيتين يمكن أن يكون بينهما ثالث، وأَكِلكَ إلى سلامة ذوقك وعلو همتك، إن كنت من أهل الرغبة في الاستكمال، لتتبع هذه الطريقة المثلى».

وهذه العبارات وإن تكن تقريظًا خالصًا إلا أننا نحس فيها بشيء يعتبر جديدًا كل الجدة في عصر الشيخ حسين، وهذا الشيء هو حديثه عن نسق القصيدة وأنك لا تجد بيتًا يصح أن يُقدم أو يُؤخر، ولا بيتين يمكن أن يكون بينهما ثالث، فمثل هذا النقد لم نسمع به في نقدنا الأدبي المعاصر إلا بعد ذلك بما يقرب من نصف قرن عندما رأينا الأستاذين العقاد والمازني يطالبان متأثرَين بالشعر الغربي بوحدة القصيدة العضوية وتنسيق تصميمها، حتى رأينا الأستاذ العقاد ينقد قصيدة شوقي في رثاء الزعيم مصطفى كامل نقدًا لاذعًا، ويستخدم في هذا النقد تفكك القصيدة، وانعدام النسق فيها، بحيث استطاع الناقد أن يُقدم ويُؤخر كيفما شاء من أبيات القصيدة، دون أن يضطرب فيها معنًى أو إحساس أو صورة.

(٤) النقد التقليدي

ومع ذلك فنحن لا نستطيع أن نزعم أن الشيخ حسين المرصفي قد جدَّد أصول النقد الأدبي على نحو ما فعل صاحبا «الديوان»، وصاحب «الغربال» فيما بعد، فالشيخ حسين نفسه لا يزال يقرر أن للبيت مثلًا وحدة شعرية مستقلة بذاتها؛ حيث يقول في مستهل حديثه عن الشعر: «إنه كلام مفصل قطعًا متساوية في الوزن متحدة في الحرف الأخير من كل قطعة، وتُسمى كل قطعة من هذه القطعات عندهم بيتًا، ويُسمى الحرف الأخير الذي تتَّفق فيه رويًّا وقافية، وينفرد كل بيت بإفادته في تركيبه حتى كأنه كلام وحده مستقل عما قبله وما بعده، وإذا أُفرد كان تامًّا في بابه، في مدح أو تشبيب أو رثاء، فيحرص

الشاعر على إعطاء ذلك البيت ما يستقل في إفادته، ثم يستأنف في البيت الآخر كلامًا آخر كذلك، ويستطرد للخروج من فن إلى فن، ومن مقصود إلى مقصود، بأن يوطئ المقصود الأول ومعانيه إلى أن يناسب المقصود الثاني، ويبعد الكلام عن التنافر، كما يستطرد من التشبيب إلى المدح، ومن وصف البيداء والطلول إلى وصف الركاب أو الخيل أو الطيف، ومن وصف الممدوح إلى وصف قومه وعساكره، ومن التفجع والعزاء في الرثاء إلى التأثر وأمثال ذلك.»

ومن البيِّن أن مثل هذا المنهج النقدي لا يخرج في شيء عن منهج النقد التقليدي عند العرب هو ما يعتبر اليوم قديمًا باليًا بالنسبة إلينا، بعد أن اتَّسعت آفاقنا النقدية، وأصبحنا نبحث في فلسفة الأدب وأهدافه ومصادره ووظائفه في الحياة وفي خصائصه الجمالية ومبادئه الفنية، وأصالته المتميزة.

خاتمة

ومع كل ذلك فإننا لا نستطيع أن نغفل عند حديثنا عن النقد والنقاد في نهضتنا الأدبية المعاصرة مثل هذا الرائد الشيخ حسين المرصفي الذي بعث النقد التقليدي وساعد في حركة البعث الأدبي كله وطرائفه مساعدة فعالة، بل اهتدى بفطرته السليمة إلى بعض ما تردَّى فيه بعض نقاد العرب القدماء مثل قدامة بن جعفر عندما عرَّف الشعر في كتابه نقد الشعر؛ بقوله: «إنه الكلام الموزون المقفَّى.» وجاراه في هذا التعريف جميع من خلفه، على حين نرى الشيخ المرصفي بفطرته الأدبية السليمة يقول: «وقول العروضيين في حدِّ الشعر إنه الكلام الموزون المقفَّى ليس بحدٍّ لهذا الشعر باعتبار ما فيه من الإعراب والبلاغة والوزن والقوالب الخاصة، فلا جرم أن حدهم ذلك لا يصلح له عندنا، فلا بدَّ من تعريف يعطينا حقيقته من هذه الحيثية، فنقول: إن الشعر هو الكلام البليغ، المبني على الاستعارة والأوصاف، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي، مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به.»

ويكفيه فخرًا في هذا التعريف أنه فطن إلى خاصية أساسية تميز الأدب عامة والشعر خاصة عن غيره من الكتابات، وهي التصوير البياني بدلًا من التقرير الجاف.

ميخائيل نعيمة والغربال

أصدرت «المطبعة العصرية» أول طبعة من كتاب «الغربال» لميخائيل نعيمة في سنة ١٩٢٣م، وقد صدرت منه أخيرًا الطبعة السادسة مما يدل على صلابة هذا الكتاب وقوة مقاومته لطوفان الزمن؛ فهو لا يزال يُقرأ، ولا يزال يؤثر في الأدباء والنقاد والمفكرين.

وكتاب «الغربال» لم يُؤلفه الأستاذ ميخائيل نعيمة دفعة واحدة وفقًا لمنهج مرسوم، وإنما هو مجموعة من المقالات النقدية التي نشرها المؤلف في الصحف أو كتبها كمقدمات لبعض مؤلفاته مثل مقاله عن «الرواية التمثيلية العربية» فهي مقدمة لمسرحيته المسماة «الآباء والبنون»، وليس في هذا ما ينقص من قيمة الكتاب وأهميته في شيء؛ فإن عددًا كبيرًا من روائع إنتاجنا الأدبي المعاصر ليس إلا مجموعات من المقالات التي نشرها رواد أدبنا ونقدنا المعاصر في الصحف والمجلات من أمثال «في أوقات الفراغ» للدكتور محمد حسين هيكل، و«الفصول» و«ساعات بين الكتب» و«مطالعات في الكتب والحياة» ... إلخ للأستاذ عباس محمود العقاد، «حصاد الهشيم» و«قبض الريح» ... إلخ للأستاذ إبراهيم عبد القادر المازني، و«حديث الأربعاء» بأجزائه الثلاثة ... إلخ للدكتور طه حسين، و«في الميزان الجديد» و«نماذج بشرية» و«قضايا جديدة في أدبنا الحديث» ... إلخ للدكتور محمد مندور، وكذلك الأمر في عدد من أمهات كتب النقد العالمية مثل «أحاديث الإثنين» بأجزائها الواحد والعشرين لناقد فرنسا الأكبر سانت بيف، ثم «أحاديث الإثنين الجديدة» له أيضًا، و«انطباعات المسرح» للناقد المسرحي الفرنسي الكبير جيل لميتر، و«أربعون عامًا في المسرح»، للناقد الفرنسي الآخر فرنسيس سارسي، و«فن المسرح في هامبورج» للناقد الألماني الكبير ليسنج، وغيرها من المؤلفات الضخمة في آداب الأمم المختلفة.

وإذا ذكرنا أن الأستاذ ميخائيل نعيمة قد وُلد على الأرجح بمدينة بسكنتا بجبل لبنان في سنة ١٨٨٩م، يكون معنى ذلك أنه قد كتب كل هذه المقالات التي جمعها

كتاب «الغربال»، ولما يكد يتجاوز الثلاثين من عمره، ومع ذلك فباستطاعتنا أن نؤكد أن ميخائيل نعيمة كانت قد توافرت لديه عندئذٍ من الثقافة والخبرة بالحياة ما مكَّنه من أن يستقر في فلسفة نهائية في وظيفة الأدب، وفي منهج النقد مع قوة الحق بل فتوة كان من الطبيعي أن تضعف بعد ذلك بتقدم المؤلف في السن وسيطرة روح المسالمة، بل روح التصوف على نفسه، حتى انتهى إلى ما هو عليه اليوم في شيخوخته من تسامح ومحبة واستجمام بل عُزلة، تثير في نفوسنا اليوم أعمق التأمل عندما نطالع في غرباله تلك الحملات القوية العنيفة على أنصار الأدب التقليدي ومن يُسمِّيهم ضفادع الأدب الذين كانوا ولا يزالون أحيانًا يواصلون النقيق كلما عثروا بتجديد في اللغة ووسائل تعبيرها، بحيث نستطيع أن نؤكد أنه إذا كان ميخائيل نعيمة قد عاد بعد «الغربال» إلى النقد الأدبي، فإننا لا نظن أنه قد أتى بجديد، فضلًا عن تأكدنا من أن روح التسامح لا بدَّ أن تكون قد أضعفت من عنف تمسكه بما يعتبره الحق والخير والجمال.

وأما أساس حكمنا على ميخائيل نعيمة بأنه كان قد استكمل ثقافته وخبرته بالحياة عندما كتب مقالاته النقدية التي يضمها «الغربال»؛ فتجده في تاريخ حياته الحافل منذ خطواته الأولى، بالتجارب الثقافية وبخبرات الحياة؛ ففي الثامنة عشرة من عمره ترك ميخائيل نعيمة مسقط رأسه في بسكنتا في مدينة الناصرة بفلسطين؛ حيث التحق بمدرسة المعلمين الروسية، وبعد أربع سنوات اختارته إدارة المدرسة لتحصيل العلم على نفقتها في روسيا، فسافر إلى «بلوتافا»؛ حيث درس في كليتها خمس سنوات، توجَّه بعدها إلى الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩١١م ونزل بولاية واشنطن؛ حيث يُقيم أخواه ودرس الحقوق والآداب في جامعتها إلى عام ١٩١٦م وجعل ينشر في مجلة «الفنون» مقالات نقدية وقصصًا، ثم راسله صاحب المجلة نسيب عريضة ودعاه بإصرار للقدوم إلى نيويورك، وهنا تعرَّف إلى الأدباء الذين تكوَّنت منهم «الرابطة القلمية»، وفي عام ١٩١٨م انخرط في الجيش الأمريكي وذهب إلى ساحة الحرب في فرنسا وانتهز فرصة وجوده في أوروبا ليستمع إلى سلاسل من المحاضرات في فرنسا وبلجيكا، وبعد انتهاء الحرب ترك الجندية عام ١٩١٩م وعاد إلى نيويورك وأقام فيها ثلاثة عشر عامًا أسهم خلالها في نشاط الرابطة الأدبي على حين كان يشتغل موظفًا في متجر براتب متواضع، ومن طريف ما يُذكر ما علمته منه شخصيًّا من أنه قد كتب قصيدة «أخي» الشهيرة وهو جالس في المتجر يُحصِّل الأثمان من المشترين، وبعد أن تُوفي جبران غادر ميخائيل نعيمة المهجر حاملًا معه كُتبه المخطوطة ليعود إلى لبنان عام ١٩٣٢م؛ حيث لا يزال يُقيم في قريته الحبيبة بسكنتا، وكان من بين ما حمل من مخطوطات كتبها وهو في المهجر ديوانه الشعري «همس الجفون» ثم قصصه وخواطره

التي تضمها كتبه «كان ما كان» و«المراحل» و«مذكرات الأرقش»، وأما كتبه الأخرى مثل «زاد المعاد» و«كرم على درب» و«البيادر» و«لقاء» و«الأوثان» و«جبران خليل جبران» و«في مهب الريح» و«صوت العالم» و«النور والديجور» و«مرداد» و«دروب» و«أكابر» وكتابه الأخير «أبعد من موسكو ومن واشنطن»، فقد كتبها بعد عودته من المهجر.

وأما الكتب التي طُبعت له وهو لا يزال في المهجر فلا تكاد تعدو مسرحية «الآباء والبنون» سنة ١٩١٨م ثم كتاب «الغربال» الذي سنتناوله الآن بالحديث.

وكتاب «الغربال» يضم إحدى وعشرين مقالة منها ما خصَّصه للهجوم العنيف على الأدب العربي التقليدي والتزمُّت، وعلى التحجر اللغوي مثل مقالي «الحباحب» و«نقيق الضفادع»، ثم على العروض التقليدي في مقال «الزحافات والعلل»، ومنها ما تناول فيه بالنقد التطبيقي بعض المؤلفات الأدبية التي كانت قد ظهرت عندئذٍ مثل مقال عن «القرويات» هو ديوان لرشيد سليم الخوري طُبع بمطبعة مجلة الكرمة في سان باولو بالبرازيل في أمريكا الجنوبية سنة ١٩٢٢م، وآخر عن «الريحاني في عالم الشعر»، وثالث عن ديوان «السابق» الذي نشره جبران خليل جبران بالإنجليزية في سنة ١٩٢٠م، ورابع عن قصة «ابتسامات ودموع» التي عرَّبتها الآنسة مي عن كتاب «الحب الألماني» لماكس مولر، ومحاضرة للآنسة مي أيضًا في الجامعة المصرية الأهلية بدعوة من جمعية مصر الفتاة عن «غاية الحياة»، وخامس عن ديوان «أغاني الصبا» الذي نشره محمد الشريقي سنة ١٩٢١م، وسادس عن كتاب النبوغ الذي صدر لمؤلفه لبيب الرياشي عام ١٩٢١م، وسابع عن ترجمة الشاعر خليل مطران لمسرحية «تاجر البندقية» لشكسبير وقد صدرت عن دار الهلال سنة ١٩٢٢م، وثامن عن الجزأين اللذين صدرا من كتاب «الديوان» للأستاذين العقاد والمازني، وتاسع عن «العواصف» لجبران خليل جبران، وعاشر عن كتاب «الفصول» الذي صدر عن مطبعة السعادة سنة ١٩٢٢م للأستاذ عباس محمود العقاد، وأخيرًا مقال عن ديوان كان لا يزال مخطوطًا للشاعر نسيب عريضة وهو ديوان «الأرواح الحائرة»، ثم مقال عنيف بعنوان «الدرة الشوقية» وفيه ينقد نقدًا لاذعًا قصيدة طويلة كانت مجلة الهلال قد نشرتها في عدد أبريل سنة ١٩٢٢م للشاعر أحمد شوقي بعد أن أنشدها في احتفال أُقيم في دار الأوبرا السلطانية بمناسبة إنشاء جمعية تعاون لمساعدة الفقراء في القطر المصري.

وبعد كل ذلك نذكر مقالاته عن النقد البنَّاء، وهي المقالات التي يتحدث فيها عن «الغربلة» و«محور الأدب» و«الرواية التمثيلية العربية» و«المقاييس الأدبية» و«الشعر والشاعر» ثم مقال قصير يدعو إلى ضرورة الترجمة عن الآداب الأجنبية بعنوان «فلنترجم».

(١) الغربال والديوان

وهناك مسألة تاريخية هامة يجب أن نفصِل فيها أولًا؛ وهي ظهور كتابَي «الديوان» و«الغربال» في وقتين بالغي التقارب؛ إذ ظهر الديوان في سنة ١٩٢١م، وظهر الغربال في سنة ١٩٢٣م، والكتابان يرميان إلى هدف واحد هو الهجوم العنيف على مدرسة الأدب التقليدي أي مدرسة البعث، والدعوة إلى أدب جديد، مما قد يوحي بتأثير أحدهما على الآخر، ولكن الاستقراء التاريخي السليم يؤكد أن هذا التأثر المتبادل لم يحدث، وقد أكد الأستاذان نعيمة والعقاد لنا شخصيًّا عدم حدوث هذا التأثر، وقررا أن كلًّا من الاتجاهين قد تولَّد بطريقة تلقائية ونتيجة لظروف متشابهة هي اتصال الجانبين المهجري والشرقي بالآداب والثقافات الأوروبية، ثم إحساس كل من الجانبين بأن اتجاهات الأدب العربي التقليدي لم تعد تكفي حاجات العصر المتطورة، وإذا بكل منهما يسير في خط موازٍ للآخر دون سبق التقاء، وقد اكتفى كل منهما بأن يُحيِّي الآخر تحية حارة ويشد على يده على بعد المزار؛ إذ حدَّثني الأديبان نعيمة والعقاد أنهما لم يسبق لهما التقاء شخصي إلا في مؤتمر الأدباء العرب الذي انعقد في القاهرة في ديسمبر سنة ١٩٥٧م.

وأما التحية التي تبادلها الجانبان فموجودة في كتاب الغربال نفسه؛ حيث كتب الأستاذ ميخائيل نعيمة عن «الديوان» مقالًا حماسيًّا حارًّا استهله بقوله: «ألا بارك الله في مصر؛ فما كل ما تنثر ثرثرة، ولا كل ما تنظمه بهرجة، وقد كنت أحسبها وثنية تعبد زخرف الكلام وتؤلِّه رصف القوافي، فكم زمَّرت لبهلوان، وطبَّلت لمشعوذ «وطيبت» لسكران! غير أني عرفت اليوم بالحس ما كنت أعرفه أمس بالرجاء، عرفت أن مصر مصران لا واحدة: مصر ترى البعوضة جملًا والمدرة جبلًا، ومصر ترى البعوضة بعوضة والمدرة مدرة، ومصر لها ميزان بكفة واحدة ومقياس بطرف واحد، ومصر لها ميزان بكفتين ومقياس بطرفين، فهي تفصل بين الرطل والدرهم، وتميز بين الفتر والفرسخ، إن مصر هذه — مصر الثانية — قد قامت اليوم تناقش الأولى الحساب؛ فانتصبت وإياها أمام محكمة الحياة وسلاحها الوجدان الحي ومحكها الحق؛ لأنها تقول لها: «إما أن تثبتي لي حقك باعتباري فأسكت، أو أريك كل ما فيك من زيف فتسكتين.» وبعبارة أخرى إن مصر تُصفِّي اليوم حسابها مع ماضيها.»

وقد رد الأستاذ العقاد هذه التحية بمثلها في مقدمة كتب الغربال، وفيها يقول: «لو لم يكتب قلم نعيمة هذه الآراء التي تتمثل للقارئ في هذه الصفحات لوجب أن أكتبها أنا، فأما وقد كتبها وحمل عبئها فقد وجب على الأقل أن أكتب مقدمتها.» ثم يقول عن

مضمون الكتاب: «والحق أنني قد وقعت من قراءة هذه الصفحات على قرابة صحيحة وجوار ملاصق في الحي الذي أسكنه في هذه الدنيا الأدبية الجديدة. رأيت قلمًا جاهدًا في طلب الشعر الصحيح، شعر الحياة لا شعر الزحَّافات والعِلل، ورأيته ينعى على الشعر الرث الذي تركنا بلا شعر ولم يبقَ «في حياتنا ما ليس منظومًا سوى عواطفنا وأفكارنا» ورأيته يريد من الشاعر أن يكون نبيًّا ويُنكر أن يكون بهلوانًا، ويريد من الشعر أن يكون إلهامًا وينكر أن يكون «ضربًا من الحَجْل والجمز، والمشي على الأسلاك، والانتصاب على الرأس، ورفع الأثقال بالأسنان، ولف الرجلين حول العنق، إلى ما هنالك من الحركات التي يجيدها القِردة أيما إجادة».»

(٢) المنهج النقدي

وأهم ما يجب أن نعرض له هو البحث عما إذا كان ميخائيل قد سار على منهج نقدي معيَّن، ومن مقاله عن «الغربلة» نتبيَّن أن منهج نعيمة النقدي هو المنهج التأثري الذاتي، فهو يقول: «إن لكلِّ ناقد غرباله، لكلٍّ موازينه ومقاييسه، وهذه الموازين والمقاييس ليست مسجلة لا في السماء ولا في الأرض، ولا قوة تدعمها وتظهرها قيمة صادقة سوى قوة الناقد نفسه، وقوة الناقد هي ما يبطن به سطوره من الإخلاص في النية والمحبة لمهنته والغيرة على موضوعه، ودقة الذوق ورقة الشعور وتيقُّظ الفكر، وما أوتيه بعد ذلك من مقدرة البيان لإيصال ما يقوله إلى عقل القارئ وقلبه، فالناقد الذي توفَّرت له مثل هذه الصفات لا يعدم أناسًا ينضوون تحت لوائه ويعملون بمشيئته فيستحبون ما يحب، ويستقبحون ما يقبح وهو وراء منضدته سلطان تأتمر بأمره وتتمذهب بمذهبه، وتتحلى بحلاه وتتذوَّق بذوقه ألوف من الناس إذا طرق سبيلًا سلكوه وإذا صب نقمته على صنم حطموه، وإذا أقام لهم إلهًا عبدوه وخرُّوا له وسبَّحوه.

غير أن الناقدين طبقات كما أن الشعراء والكُتاب طبقات، فما يقال في الواحد منهم لا يصلح أن يقال في كلها، إلا أن هناك خُلَّة لا يكون الناقد ناقدًا إذا تجرَّد منها، وهي قوة التمييز الفطرية، تلك القوة التي توجد لنفسها قواعد ولا توجدها القواعد، والتي تبتدع لنفسها مقاييس وموازين ولا تبتدعها المقاييس والموازين؛ فالناقد الذي ينقد حسب القواعد التي وضعها سواه لا ينفع نفسه ولا منقوده ولا الأدب بشيء؛ إذ لو كانت لنا قواعد ثابتة لتمييز الجميل من الشنيع والصحيح من الفاسد لما كان من حاجة إلى النقد

والناقدين، بل كان من السهل على كل قارئ أن يأخذ تلك القواعد ويطبق عليها ما يقرؤه، لكننا في حاجة إلى الناقدين؛ لأن أذواق السواد الأعظم منا مشوهة بخرافات رضعناها من ثدي أمسنا، وترهات اقتبلناها من كف يومنا، فالناقد الذي يقدر أن ينتشلنا من خرافات أمسنا وترهات يومنا والذي يضع لنا محجة لندركها في الغد هو الرائد الذي سنتبعه والحادي الذي سنسير على حدوه.»

ومن الواضح أن مثل هذا المنهج النقدي لا يكفي بالتفسير والتقييم، بل من الممكن أن ينتهي إلى خلق أدبي مبتكر على نحوٍ ما يؤكده نعيمة في المقال نفسه بقوله: «إن الناقد مبدع عندما يرفع النقاب في أثر ينقده عن جوهر لم يهتدِ إليه أحد حتى صاحب الأثر نفسه، فكم سألت من هذا القبيل: ليت شعري هل درى شكسبير يوم خط روايته وأغانيه أنها ستكون خالدة؟ أم تراه وضعها يقضي بها حاجة وقتية ظن أنها ماتت بموته؟ إنني من الذين يرجحون الرأي الثاني لذلك يُجلُّون الناقدين الذين «اكتشفوا» شكسبير بعد موته إجلالهم للشاعر نفسه؛ إذ لولاهم ما كان لنا شكسبير. وفي اعتقادي أن الروح تتمكن من اللحاق بروح كبيرة في كل نزعاتها وتجوالها فتسلك مسالكها وتستوحي موحياتها وتصعد وتهبط صعودها وهبوطها لروح كبيرة مثلها، ثم إن الناقد مولِّد؛ لأنه فيما ينقد ليس في الواقع إلا كاشفًا نفسه؛ فهو إذا استحسن أمرًا لا يستحسنه لأنه حسن في ذاته، بل لأنه ينطبق على آرائه في الحسن، وكذلك إذا استهجن أمرًا فلعدم انطباق ذلك الأمر على مقاييسه الفنية؛ فللناقد آراؤه في الجمال والحق، وهذه الآراء هي نبات ساعات جهاده الروحي ورصيد حساباته الدائمة مع نفسه تجاه الحياة ومعانيها.»

(٣) المقاييس الأدبية

المنهج الذي يرتضيه نعيمة إذن هو المنهج التأثري الذاتي؛ فلكل ناقد غرباله الذي يتفاوت دقةً واختلالًا، ومع ذلك فهناك مقاييس عامة يستطيع الناقد أن يعثر عليها إذا ما تأمل وظيفة الأدب في الحياة، والحاجات الإنسانية التي يجب أن يشبعها، وهذه الحاجات هي ما أخذ ميخائيل نعيمة يبحث عنه في مقاله عن «المقاييس الأدبية».

ولو أننا عدنا إلى تلك الفترة التاريخية التي كتب فيها نعيمة كتابه «الغربال» لنحاول أن نتحسس الحاجات التي كان العرب يطلبون إلى الآداب والفنون عندئذٍ إشباعها؛ لوجدنا أن تلك الحاجات إنما كانت تنبع عن الذات الفردية التي أخذت تنفتح وتسعى إلى تأكيد وجودها في زمن أخذ الوعي القومي ينتشر فيه، فيعكس على الأفراد إحساسًا قويًّا بذواتهم

ورغبة عارمة في تأكيد تلك الذوات، وبخاصة بعد أن اطلعوا على الآداب الغربية وعلى الشعر الغربي بالذات، وأحسوا فيه بنبض قائليه، حتى لترى الاتجاه الرومانسي عند الغرب يستهوي أفئدتهم المتعطشة إلى الحرية وإلى التعبير عن الذات، مما جعل الدعوة إلى التجديد في الشرق العربي وفي المهاجر تلتقي تلقائيًّا عن دعوة واحدة هي الدعوة إلى شعر الوجدان الذاتي.

واستطاع الناقد الحساس ميخائيل نعيمة أن يتَّخذ من روحه بؤرة تتجمع فيها حاجات عصره الفنية الجديدة واتخذ من هذه الحاجات مقاييس عامة للأدب، ولخَّص تلك الحاجات في أربع:

أولًا: حاجتنا إلى الإفصاح عن كل ما ينتابنا من العوامل النفسية من رجاء ويأس، وفوز وفشل، وإيمان وشك، وحب وكره، ولذة وألم، وحزن وفرح، وخوف وطمأنينة، وكل ما يتراوح بين أقصى هذه العوامل وأدناها من الانفعالات والتأثيرات.

ثانيًا: حاجتنا إلى نور نهتدي به في الحياة، وليس من نور نهتدي به غير نور الحقيقة، حقيقة ما في نفسنا وحقيقة ما في العالم من حولنا، فنحن وإن اختلف فهمنا عن الحقيقة لسنا ننكر أن في الحياة ما كان حقيقة في عهد آدم ولا يزال حقيقة حتى اليوم وسيبقى حقيقة حتى آخر الدهر.

ثالثًا: حاجتنا إلى الجميل في كل شيء؛ ففي الروح عطش لا ينطفئ إلى الجمال وكل ما فيه مظهر من مظاهر الجمال، فإنا وإن تضاربت أذواقنا فيما نحسبه جميلًا وما نحسبه قبيحًا لا يمكننا التعامي عن أن في الحياة جمالًا مطلقًا لا يختلف فيه ذوقان.

رابعًا: حاجتنا إلى الموسيقى؛ ففي الروح ميل عجيب إلى الأصوات والألحان لا ندرك كنهه؛ فهي تهتز لقصف الرعد ولخرير الماء ولحفيف الأوراق، لكنها تنكمش من الأصوات المتنافرة وتأنس بما تآلف منها.

ثم يُظهر ميخائيل نعيمة طبيعة هذه المقاييس وتفاوتها بتفاوت الأفراد في الدرجة لا في الجوهر؛ فيقول:

«هذه بعض حاجاتنا الروحية إن لم تكن أهمها، وهي معنا في كل حين، فهي وإن تنوعت في الناس بتنوع الأفراد والشعوب والأزمنة والأقطار لا تتنوع بجوهرها بل بدرجات شدتها وقوة شعورنا بها، وهي المقاييس الثابتة التي يجب أن نقيس بها الأدب فتكون

قيمته بمقدار ما يسد من بعض هذه الحاجات أو كلها، ويكون أثمنه أجلاه بيانًا وأغناه حقيقة وأطلاه رونقًا وأشجاه وقعًا.»

ومن البيِّن أن كل هذه المقاييس إنما تنبع من الذات الفردية، وهي تستند إلى حاجات لا تُرضي جميع المذاهب الأدبية التي تصطرع اليوم في العالم، فمن تلك المذاهب من يريد من الأدب أن يفصح عن روح الجماعة ومطالبها ومشكلاتها لا عن الذوات الفردية، ومنها من لم يعد يقتنع من الأدب بإشباع حاجات روحية بل يطالبه بأن يهدي الروح ذاتها، عن طريق الإيحاء، ويخرجها من الذاتية إلى الغيرية، ومن الأثرة إلى الإيثار، ومن الشكوى والتشاؤم إلى الأمل والتفاؤل، ومن الخوف واليأس إلى الثقة والاستبشار، ولكننا مع ذلك لا يمكن أن نتنكر لحقيقة هذه الحاجات التي يدعونا صاحب الغربال بحق إلى أن نتخذ منها مقاييس للأدب، وقد تدخلها النسبية ولكنها مع ذلك لا يمكن أن تنفصل عن الحياة التي لا نعرف لها في النهاية من بؤر غير الذوات الفردية، التي أصبحت النوازع المنبعثة من طبيعتها تختلط وتنصهر مع النوازع التي تنعكس فيها من المجتمع.

ولا أدل على عمق ما في هذه المقاييس من نسبية من أن نلاحظ أن الداعي إليها من أنصار المنهج التأثري الذاتي النقد لا المنهج الموضوعي شبه العلمي، وبالفعل نرى ميخائيل نعيمة يهاجم عروض الخليل بن أحمد في مقاله عن «الزحَّافات والعِلل» هجومًا عنيفًا ويتهمه بأنه قد حوَّل الشعر العربي إلى نظم لا ينبض بفكر أو حياة، مع أنه من المؤكد أن العروض ليس هو المسئول عن ذلك؛ فالعروض ما هو إلا مجموعة من القواعد التي تحدد وتصحح القوالب الموسيقية للشعر، ونحن في حاجة إلى الموسيقى كما يقول ميخائيل نعيمة نفسه، وقد لا ترضينا هذه القوالب أو تلك، ولكننا لا نستطيع أن نغفل العنصر الموسيقي في الشعر، لا لأنه يطربنا فحسب، بل لأنه وسيلة من وسائل الأداء لا تقل أهمية عن الألفاظ والتراكيب، بل قل تفوقها؛ لأن النغم كما يقول ابن عبد ربه: «فضل في المنطق لم يقدر اللسان على استخراجه فاستخرجته الطبيعة بالألحان على الترجيع لا على التقطيع.» أي أن النغم وسيلة للتعبير عن ظلال المعاني وألوانها النفسية المتباينة من حزن إلى فرح، ومن غِبطة وتوثب إلى كآبة وانقباض، وإذا كان بعض أدباء المهجر قد ثاروا على عروض الشعر العربي، ونادوا بالشعر المنثور وجاراهم في ذلك أدباء المشرق من أمثلة الآنسة مي والأستاذ حسين عفيف فإن هذه الدعوة لم يطل عمرها؛ وذلك لأنها على الأقل لم تُشبع حاجتنا إلى الموسيقى حتى رأينا شباب شعرائنا المعاصرين يعدلون

عنها إلى محاولة جديدة لم يفصل فيها الزمن بعد، وهي محاولة اتخاذ التفعيلة وحدة موسيقية بدلًا من البيت، وعلى العكس من ذلك نعتقد أن التحلُّل من القافية الموحدة أمر استطاع ذوقنا العربي أن يقبله، بل استطاع أيضًا أن يتحلل من وحدة الوزن في المطولات وبخاصة في المسرحيات الشعرية.

ومن البديهي أننا لا نعترض على مهاجمة الأستاذ ميخائيل نعيمة لعروض الخليل والتهكم به تعصبًا لهذا العروض في ذاته، بل تعصبًا لموسيقى الشعر التي تعتبر من مقوماته الأساسية التي إذا فقدها فقد خاصية من الخصائص الكبرى التي تميزه عن النثر الذي لا بدَّ هو الآخر أن تكون له موسيقاه، وأن يكون له إيقاعه النفسي، ولكنها موسيقى وإيقاع يختلفان في نسقهما أكبر الاختلاف عن موسيقى الشعر الواضحة المعبرة وعن إيقاعه المنظم المحدد على نحو ما أوضحناه في مقالنا المنشور بالعدد السابق من هذه المجلة عن «الشعر العربي: غناؤه وإنشاده ووزنه».

وأخيرًا وليس آخرًا نود أن نسترعي النظر إلى هذه المقاييس الجديدة التي حاول أن يؤكدها الأستاذ ميخائيل نعيمة ورجال جيله كلهم من أمثال العقاد والمازني إنما تنصرف أولًا وقبل كل شيء إلى الشعر، بل إلى فن محدد من فنون الشعر هو الشعر الغنائي الذي ورثناه عن أجدادنا العرب وأخذ نقادنا ومفكرونا يقتتلون حوله خلال الربع الأول من هذا القرن بل إلى سنوات بعد ذلك، مغفلين فنونًا أخرى أخذت تظهر في أدبنا المعاصر مثل فن المسرحية الشعرية وفن القصة والأقصوصة وفن السيرة وفن المقالة، فهذه كلها فنون لا نكاد نعثر على آراء فيها وفي مناهج نقدها عند نقاد الجيل السابق.

(٤) معركة اللغة

ومشكلة أخرى خطيرة عرض لها الناقد ميخائيل نعيمة في غرباله هي مشكلة اللغة؛ حيث أخذ يهاجم في مقاله «نقيق الضفادع» الأدباء والنقاد المتزمِّتين في اللغة وقواعدها وعلومها، ويرى في تزمتهم هذا ما يشبه نقيق الضفادع، وعنده أن اللغة ما هي إلا مجرد رموز كغيرها من الرموز التي استخدمتها ولا تزال تستخدمها الإنسانية كوسيلة للإفصاح عما يختلج في النفس من فكر أو إحساس، وحسبها أن تستطيع أداء هذه الوظيفة، بل من الخير تبسيط تلك الرموز إلى أقصى حدٍّ مستطاع؛ لأنها كلما ازدادت تبسيطًا ازدادت قدرة على تحقيق وظيفتها في نقل الفكر والإحساس من نفس إلى نفس.

هذه هي نظرة الأستاذ ميخائيل نعيمة إلى اللغة، ومن حسن الحظ أنها ظلت نظرة نظرية فلم يخرج هو نفسه ولا خرج زملاؤه من أدباء المهجر على لغتنا الفصحى وقواعدها، وإن كانوا قد جددوا أحيانًا كثيرة كما جدد بعض إخوانهم في الشرق من وسائل أدائها التعبيري وتركيباتها اللغوية فضلًا عن مفردتها.

وناقدنا المثقف ميخائيل نعيمة وإخوانه من أدباء المهجر الأفذاذ لا يمكن أن يغيب عنهم أن قواعد اللغة ليست قيودًا متطفلة، بل أدوات تعبير بالغة الأهمية، وإذا كانت ألفاظ اللغة هي رموز التعبير عن ذوات الأشياء والمفاهيم، فإن أدوات الإعراب هي وسائل التعبير عن العلاقات التي تقوم بين دلالات الألفاظ من فاعلية ومفعولية وإخبار وإنشاء وتجديد زمني ونوعي للأحداث، واللغة التي تتهاون في قواعدها إنما تتهاون في أهم جانب من جوانب وظيفتها وهو جانب التعبير عن الروابط والعلاقات.

وفضلًا عن كل ذلك فإن اللغة إذا كانت تنزل إلى مستوى الرموز في التعبير عن بعض الحقائق العلمية والرياضية فإنها كثيرًا ما ترتفع إلى مستوى الغاية في الأدب؛ وذلك لأن الأدب إنما يتميز كثيرًا عن غيره من الكتابات بأنه لا يهدف إلى مجرد نقل معنى أو إحساس من نفس إلى نفس بل يهدف أحيانًا كثيرة إلى ما نسميه بالتصوير البياني، وقد تتركز عملية الخلق الأدبي في هذا التصوير ذاته، وبذلك لا تصبح اللغة مجرد أداة للتعبير أو التقرير بل تصبح كالرخام الذي ينحت منه الفنان تمثاله أو كالألوان التي يلون بها المصور رسومه.

وأما عن نوع اللغة التي يستخدمها الأديب فنحن مع الأستاذ ميخائيل نعيمة في تفضيله اللغة الحية السلسة عن اللغة الحوشية الميتة، كما أننا معه في الدعوة إلى التجديد في طرائق التعبير والتصوير في أنواع التنغيم والتلحين اللغوي ما استطعنا إلى ذلك سبيلًا محتكمين دائمًا إلى إحساس المرهفين المثقفي الأذواق من أدبائنا ونقادنا وفنانينا.

وعلى هذا الأساس وفي ضوء هذه الحقائق ترانا نتفق مع الأستاذ عباس محمود العقاد عندما حرص في المقدمة التي كتبها «للغربال» على أن يوضح مخالفته لرأي الأستاذ نعيمة في مشكلة اللغة، فقال: «أما كلمتي أنا ففي خلاف صغير بيني وبين المؤلف لا أعرضه للمناقشة إلا لأن الاتفاق بيننا في غير هذا الموضع عظيم، وزبدة هذا الخلاف أن المؤلف يحسب العناية باللفظ فضولًا ويرى أن الكاتب أو الشاعر في حِلٍّ من الخطأ ما دام الغرض الذي يرمي إليه مفهومًا، واللفظ الذي يؤدي به معناه مفيدًا ويعن له أن التطور يقضي بإطلاق التصرف للأدباء في اشتقاق المفردات وارتجالها، وقد تكون هذه الآراء

صحيحة في نظر فريق من الزملاء الفضلاء ولكنها في نظري تحتاج إلى تنقيح وتعديل، ويؤخذ فيها بمذهب وسط بين التحريم والتحليل.

فرأيي أن الكتابة الأدبية فن، والفن لا يُكتفَى فيه بالإفادة ولا يُعنَى فيه بمجرد الإفهام، وعندي أن الأديب في حِل من الخطأ في بعض الأحيان، ولكن على شرط أن يكون الخطأ خيرًا وأجمل وأرقى من الصواب، وأن مجاراة التطوير فريضة وفضيلة، ولكن يجب أن نذكر أن اللغة لم تُخلَق اليوم فنخلق قواعدها وأصولها في طريقنا، وأن التطور إنما يكون في اللغات التي ليس لها ماضٍ وقواعد وأصول، ومتى وُجدت القواعد والأصول فلماذا نهملها أو نخالفها إلا لضرورة قاسرة لا مناص منها؟

ومع هذا يلوح لي أن الخلاف بيننا خلاف في التطبيق لا في الجوهر؛ لأن المؤلف الألمعي يعرف العلاقة بين اللفظ والمعنى أحسن تعريف فلا يجوز باللفظ ولا بالمعنى عن حده في البلاغة، وله في هذه المجموعة أقوال في هذا المعنى منها قوله في بلاغة شكسبير: «إن بين أفكاره وأكسيتها اللغوية ترابطًا هو غاية في الدقة والفن، وهذا الترابط هو ما يكسبها جلالها الملوكي وسلاستها السحرية ورنتها الموسيقية، ومن ترجمها دون جلالها وسلاستها ورنتها يكون كمن أخذ من الشجرة ساقها بعد أن عرَّاه من الفرع والغصون والأوراق.» وليس يقول قائل من عشَّاق البلاغة اللفظية غير ذلك في هذا الصدد ولا أكثر من ذلك.»

(٥) بين العامية والفصحى

لم يَجِد إذن أدباء المهجر وشعراؤه عن الفصحى في تأليف ما أغنوا به أدبنا المعاصر من شعر جيد، ولا تمردوا على قواعد تلك اللغة بحيث لم يتمخض هجوم الأستاذ ميخائيل نعيمة عن نتائج تطبيقية، وذلك فيما عدا مسرحية «الآباء والبنون» التي فضَّل الأستاذ ميخائيل نعيمة أن ينطق شخصياتها باللغة الفصحى حينًا والعامية حينًا آخر وفقًا لمقتضى مستوياتهم الثقافية، وقال في ذلك:

«إن أكبر عقبة صادفتها في تأليف «الآباء والبنون» وسيصادفها كل من طرق هذا الباب سواي هي اللغة العامية والمقام الذي يجب أن تعطاه في مثل هذه الروايات، وفي عرفي — وأظن الكثيرين يوافقون على ذلك — أن أشخاص الرواية يجب أن يخاطبوا باللغة التي تعوَّدوا أن يُعبِّروا بها عن عواطفهم وأفكارهم وأن الكاتب الذي يحاول أن يجعل فلاحًا أميًّا يتكلم بلغة الدواوين الشعرية والمؤلفات اللغوية يظلم فلاحه ونفسه وقارئه

وسامعه، لا بل يظهر أشخاصه في مظهر الهزل حيث لا يقصد الهزل، ويقترف جرمًا ضد فن جماله في تصوير الإنسان حسبما نراه في مشاهد الحياة الحقيقية، وهناك أمر آخر جدير بالاهتمام متعلق باللغة العامية، وهو أن هذه اللغة تستر تحت ثوبها الخشن كثيرًا من فلسفة الشعب واختباراته في الحياة وأمثاله واعتقاداته التي لو حاولت أن تؤديها بلغة فصيحة لَكنت كمَن يترجم أشعارًا وأمثالًا عن لغة أعجمية، وربما خالفنا في ذلك بعض الذين تأبطوا القواميس، وتسلَّحوا بكتب الصرف والنحو كلها؛ قائلين: إن كل الصيد في جوف الفرا، وإن لا بلاغة أو طلاوة في اللغة العامية لا يستطيع الكاتب أن يأتي بمثلها بلغة فصحى، فلهؤلاء ننصح أن يدرسوا حياة الشعب ولغته بإمعان وتدقيق.

الرواية التمثيلية من بين كل الأساليب الأدبية لا تستطيع أن تستغني عن اللغة العامية، وإنما العقيدة هي أننا لو اتبعنا هذه القاعدة لوجب أن نكتب كل رواياتنا باللغة العامية؛ إذ ليس بيننا من يتكلم عربية الجاهلية أو العصور الإسلامية الأولى، وذلك يعني انقراض لغتنا الفصحى، ونحن بعيدون عن أن نبتغي هذه الملمة القومية، فأين المخرج؟

وعبثًا بحثت عن حل لهذا المشكل فهو أكبر من أن يحله عقل واحد، وجل ما توصلت إليه بعد التفكير هو أن أجعل المتعلمين من أشخاص روايتي يتكلمون لغة معربة والأميين اللغة العامية، لكنني أعترف بإخلاص أن هذا الأسلوب لا يحل العقدة الأساسية؛ فالمسألة لا تزال بحاجة إلى اعتناء أكبر من رجال اللغة وكُتابها.»

وصدق ميخائيل نعيمة في تحفُّظه الأخير؛ فالمشكلة أعقد وأخطر من الحل الذي ارتضاه، وهو حل يطابق تمامًا الحل الذي اهتدى إليه كاتبنا المسرحي الآخر فرح أنطون وأوضح بواعثه في المقدمة التي كتبها لمسرحيته «مصر الجديدة ومصر القديمة»، وفي رأينا أن هذه المشكلة يمكن أن تزول وتصبح لا وجود لها إذا صححنا فهمنا لطبيعة الفن المسرحي الذي لا يهدف إلى استنباط لسان مقال شخصياته الروائية بل لسان حالها، والواقعية أو الطبيعية التي نسعى إلى إبرازها في الفن المسرحي ليست واقعية أو طبيعية اللغة بل واقعية أو طبيعية النفس البشرية ببعديها السيكولوجي والاجتماعي، فالمهم هو أن تنطبق الشخصيات بمكنون روحها، وسيان بعد ذلك أن يكون تعبيرنا عن هذا المكنون بالعامية أو الفصحى، والذي يرجح لدينا الفصحى على العامية ليس داعي القومية العربية وحده، بل إنه أيضًا داعٍ فني هو أن اللغة الفصحى أقدر على التعبير عن الكثير من الأحاسيس العميقة التي قلَّما تُستخدَم لهجاتنا العامية في التعبير عنها، وبخاصة إذا ذكرنا أن الكثير من لهجتنا العامية قد يظل استخدامه مقصورًا على التعبير عن حاجات

حياة بدائية ظلت متخلفة عشرات بل مئات السنين؛ نتيجة للعوامل التاريخية المعروفة، وربما كان هذا هو السبب في ألا نرى اليوم أدباءنا يكتبون المسرحيات الجدية باللهجة العامية التي يقصرون عادة استخدامها على مسرحيات الكوميديا المحلية الخفيفة.

(٦) النقد التطبيقي

وفي ضوء هذا المنهج النقدي العام تناول الأستاذ ميخائيل نعيمة عددًا من المؤلفات الأدبية المعاصرة شعرًا ونثرًا بالنقد التطبيقي في عدد من المقالات التي نشر أهمها في الغربال، وفي رأينا أن مقالات النقد التطبيقي التي نُشرت بالغربال هي المقالات الأكثر لصوقًا بمنهج نعيمة العام، وهو المنهج التأثري الذاتي الذي دعا إليه نعيمة وهو لا يزال في عنف الشباب، فتجهَّم أيما تجهم كما سبق أن قلنا لأدب البعث التقليدي، وابتهج أيما ابتهاج باتجاه التجديد الأدبي الذي ساهم من أصحاب «الديوان» في الدعوة إليه دعوة حارة عنيفة نخشى ألا تكون خالصة دائمًا من التحامل، وعلى نحو ما نحس في نقد نعيمة العنيف لقصيدة شوقي في مقاله المعنون ب «الدرة الشوقية» بالرغم من أن هذه القصيدة بالذات قد تضمنت عددًا من النغمات الرائعة الصفاء النابضة بحرارة الحياة مثل فرحته بالعودة إلى وطنه في نهاية الحرب العالمية الأولى بعد نفيه خلالها إلى إسبانيا في قوله:

فيا وطني لقيتكَ بعد يأسٍ كأني قد لقيتُ بكَ الشبابا

(٧) مستقبل الأدب العربي

وأخيرًا لا نحب أن نختتم هذا المقال عن ميخائيل نعيمة الناقد الأدبي الممتاز الذي ساهم بغرباله في توجيه أدبنا المعاصر وجهته الحديثة مساهمة قوية لا تكاد تعدلها غير مساهمة «الديوان»، دون أن نشير إلى مقال فلسفي قيِّم منشور في كتابه «دروب» تحت عنوان «ماهية الأدب ومهمته»، وفيه يقول بحق عن مستقبل الأدب العربي:

والأدب في دنيا العرب ما بلغ بعدُ أشده ولن يبلغه حتى تكون لنا أمور ثلاثة:

(١) لغة سلسة القياد.
(٢) أمة لا تعاني — في جملة ما تعاني — مركب النقص.
(٣) حرية الكلمة.

(٨) تكوين نعيمة

ولا يتبقى لكي نلم بحقيقة نعيمة النقدية إلمامًا كاملًا إلا أن نلقي بعض الضوء على تكوينه الثقافي والروحي، وهو ذلك التكوين الذي لا بدَّ أن يتضح في نقده ما دمنا قد قررنا أنه يؤثر منهج التأثرية الذاتية ويؤمن بأن لكل ناقد غرباله الذي يستمده من ذات نفسه.

وتكوين ميخائيل نعيمة الروحي والثقافي تكوين غني معقد؛ فهو يجمع في ثقافته بين الشرق وتراث الغرب، بل يجمع بين التراث الأوروبي الأمريكي والتراث الروسي بسحره الصقلي، وروحانيته الناقدة التي نحسها عند أعلامه، وبخاصة عند تولستوي ودستوفسكي اللذين يلوح لنا أن ميخائيل نعيمة قد تمثَّل روحيهما منذ شبابه الغض.

وأما عن تكوين ميخائيل نعيمة الروحي وهو التكوين الأبعد غورًا في نفسه من التكوين الثقافي، بل هو التكوين الذي نفذ إلى أعماق روحه وأخذ ينمو معه ويعمق على مر الأيام والتقدم في الحياة؛ فهو بلا ريب التكوين الذي تغذي بلباب المسيحية الرحيمة وما في كتبها المقدسة، وبخاصة العهد القديم، من آيات شعرية نافذة التعبير السحري، في مثل «المزامير» و«سِفر الجامعة» و«سِفر أيوب» و«نشيد الإنشاد»، ولقد تأملنا في كل مقال من مقالات نعيمة فلم نجد واحدًا منها يخلو من تعبير شعري ديني أو من آية أو بضع آيات برمَّتها، ولا أظنني شعرت بمثل هذا الإحساس الشعري الجميل عند قراءاتي لأحد من رجال أدبنا العربي المعاصر مثلما أحسست عندما قرأت أو أقرأ لميخائيل نعيمة أو للمرحوم إبراهيم عبد القادر المازني أو جبران خليل جبران.

أكتفي هنا للتدليل على صدق إحساسي باتخاذ مقال نعيمة عن «عواصف» جبران مثلًا؛ حيث وقعت في هذا المقال على آيتين من آيات الكتاب المقدس وردا في سياق حديثه على نحوٍ يكاد يكون تلقائيًّا، والآية الأولى من سفر الجامعة وهي عبارة باطل الأباطيل وقبض الريح في قوله: «هذه هي غاية الوجود في نظر جبران؛ الطموح إلى ما رواء الوجود، أما كل ما من شأنه أن يقتل أو يخدر هذا الطموح فباطل الأباطيل، وقبض الريح (باطلة هي المدينة وكل شيء فيها).» والآية الأخرى من قول المسيح، وهي: «إذا لا يختفي مصباح تحت مكيال ولا مدينة على رأس جبل.» في قوله: «غير أن الأمم العربية بل الآداب العربية وإن أنكرت جبران عامًا ستقدس ذكره أجيالًا؛ إذ لا يختفي مصباح تحت مكيال ولا مدينة على رأس جبل.»

(٩) همس نعيمة

وفوق كل ذلك، فإنني قد أخذت أحس كلما توثقت صلتي الروحية بميخائيل نعيمة وأدبه، أن مصدر ما سميته في كتابي «في الميزان الجديد» بالهمس في شعره وفي شعر عدد من إخواننا شعراء المهجر، إنما هو روحانية المسيحية وما في كتبها المقدسة من شعر مرهف هامس، حتى لنراه هو نفسه يختار لديوانه اسم «همس الجفون»؛ وذلك لأن شعره يقع في النفس موقع الأسرار التي يتهامس بها الناس يؤنس النفس ويشعرها بالواجب الوطني همسًا دون خطابة ولا تشدق، والهمس عندي إحساس بالأدب المصوغ من الحياة كقطعة منها، وهذا هو المقياس الأكبر الذي أرتضيه في كتابي المذكور، وها أنا أحس بعد أن فصَّلت القول في منهج نعيمة النقدي بأنه يرتضيه معي ونعم الصحبة.

عبد الرحمن شكري ناقدًا

تحدثت في أول مقال من هذه السلسلة عن الأستاذ ميخائيل نعيمة وكتابه «الغربال»، وأوضحت أن حركة التجديد التي دعا إليها المهجريون، ومثَّلها في مجال النقد الأستاذ نعيمة في غرباله، وحركة التجديد التي دعا إليها شعراؤنا ونقادنا شكري والمازني والعقاد؛ أوضحت أن هاتين الحركتين قد نبعتا تلقائيًّا، وسارتا متوازيتين ساعيتين إلى هدف موحَّد، دون أن تكون إحداهما وليدة للأخرى، وإن تكن الحركتان تبادلتا التحية والتأييد، والشد على اليد.

وحركة التجديد التي انبثقت بإقليمنا المصري في النصف الأول من هذا القرن قد اشترك فيها عمالقتنا الثلاثة شكري والمازني والعقاد، بحيث يصعب في كثير من الأحيان أن نميِّز نصيب أحدهما في هذه الحركة من نصيب زميليه، وإذا كان عبد الرحمن شكري قد خلَّف في الشعر تراثًا أكبر مما خلَّف في النقد، فزملاؤه ومعاصروه يحدثوننا بأن شكري قد كان له في التوجيه والنقد الشفوي ما لو دوِّن لكوَّن تراثًا ضخمًا؛ فيقول الأستاذ العقاد في مقال نشره أخيرًا بمجلة الشهر:

> إن ما قاله شكري لصحبه وتلاميذه في توضيح رأيه لَأضعافُ ما كتبه أو نشره في دعوته الأدبية؛ لأنه كان مطبوعًا على التعقيب الجامع الناقد على مطالعاته ومطالعات غيره، يتناول الديوان أو الكتاب أو المقال فيُجيل فيه بصره لحظة، ثم يلقيه وقد فرغ من وزنه وتقديره كما يفرغ الصيرفي البصير من تقويم الجوهرة بعد لمحة من بصره ولمسة من يديه، فإذا اطَّلع سامعه بعد ذلك على الكتاب، وعاود الاطلاع عليه مرة بعد مرة لم يكن ينتهي فيه إلى رأي أصدق من ذلك الرأي الذي فاه به شكري في جلسة واحدة، وخُيِّل إلى سامعه أنه من آراء

البديهة والارتجال، وإنما هو في الواقع رأي الأناة المحفوظة لساعتها، يظهر مع المناسبة الحاضرة كلما تحركت دواعيه.

وبالرغم مما نشب بين شكري والمازني من خصام عنيف على أثر ما نشره شكري في مجلة «المقتطف» عن «انتحال المعاني الشعرية»؛ حيث اتهم زميله بسرقة عدة معانٍ بل عدة قصائد من الشعر الإنجليزي المنشور في المجموعة الرائعة المعروفة باسم «الذخيرة الذهبية» golden treasury، مما أثار المازني ثورة عنيفة جعلته يصل في الخصومة إلى حدِّ اتهام شكري بالجنون، وتسميته بـ «صنم الألاعيب» في المقالات التي نشرها عنه في كتاب «الديوان»؛ نقول: إن المازني قد عاد رغم هذه الخصومة العنيفة إلى الاعتراف بفضل شكري وريادته، وذلك في مقال نشره بجريدة السياسة في ٥ من أبريل سنة ١٩٣٠م بعنوان «التجديد في الأدب المصري»؛ حيث قال:

> وقلَّ مَن يذكر الآن شكري حين يذكر الأدب ويعدُّ الأدباء، ولكنه على هذا رجل لا تخالجني ذرة من الشك في أن الزمن لا بدَّ منصفه، وإن كان عصره قد أخمله، ولقد غبرَ زمن كان فيه شكري هو محور النزاع بين القديم والجديد؛ ذلك أنه كان في طليعة المجددين إذا لم يكن هو الطليعة والسابق إلى هذا الفضل؛ فقد ظهر الجزء الأول من ديوانه سنة ١٩٠٧م إذا كانت الذاكرة لم تخنني (الصحيح أنه ظهر سنة ١٩٠٩م) وكنا يومئذٍ طالبين في مدرسة المعلمين العليا، ولكني لم أكن يومئذٍ إلا مبتدئًا، على حين كان هو قد انتهى إلى مذهب مُعيَّن في الأدب، ورأي حاسم فيما ينبغي أن يكون عليه، ومن اللؤم الذي أتجافى بنفسي عنه أن أُنكر أنه أول من أخذ بيدي وسدَّد خُطاي، ودلَّني على المحجة الواضحة، وأنني لولا عونه المستمر لكان الأرجح أن أظل أتخبط أعوامًا أخرى ولكان من المحتمل جدًّا أن أضل طريق الهدى.

وكتب في عدد ١٢ من أبريل سنة ١٩٣٠م من الجريدة نفسها؛ يقول: «وقد احتمل شكري وحده في أول الأمر وعكة المعركة بين القديم والجديد.» ثم يقول: «وشكري رجل حسَّاس رقيق الشعور سريع التأثر وهو بطبعه أميل إلى اليأس؛ فشقَّ عليه أن يظل يدأب وليس مَن يُعنَى به، وأن يقضي خير عمر ويرفع صوته بأعمق ما تضطرب به النفس الملهمة الحساسة، وليس من يستمع إليه أو يعيره لفتة!»

وفي عدد فبراير سنة ١٩٥٩م من مجلة «الهلال» نطالع للأستاذ العقاد مقالًا عن «شكري في الميزان» يقول فيه: «لم أعرف قبله ولا بعده أحدًا من شعرائنا وكُتابنا أوسع منه اطلاعًا على أدب اللغة العربية وأدب اللغة الإنجليزية وما يُترجم إليها من اللغات الأخرى، ولا أذكر أنني حدَّثته عن كتاب قرأته إلا وجدت عنده علمًا به وإحاطة بخير ما فيه وكان يُحدثنا أحيانًا عن كتب لم نقرأها ولم نلتفت إليها، ولا سيما كتب القصة والتاريخ.»

وعند تحديد أو محاولة تحديد مكانة شكري في حركة التجديد في أدبنا العربي المعاصر، لا مفرَّ من أن نعطي الأهمية الأولى لإنتاجه الشعري الذي حقق فيه ما يمكن أن نسميه مذهبًا جديدًا في تراثنا الشعري، وهو المذهب الذي أخبرنا المازني أنه كان قد انتهى إليه وهما لا يزالان طالبين بمدرسة المعلمين العليا، وبفضل هذا المذهب الذي حققه شكري فعلًا في الدواوين السبعة التي نشرها في الفترة التي تقع بين سنة ١٩٥٩م وسنة ١٩١٨م يحق لشكري أن يحتل مكانه بين نقاد الأدب أيضًا وموجهيه، كما يجب علينا أن نحاول إيضاح خصائص هذا المذهب الجديد في شعره، وإن كنا لحسن الحظ نستطيع أن نعثر في مقدمات دواوينه، وفي بعض كتبه النثرية، وبخاصة في كتاب «الثمرات» الذي طُبع بالإسكندرية عام ١٣٣٥ هجرية في ثمانين صفحة من القطع المتوسط، ثم في عدد من المقالات والبحوث التي نشرها في عدد من الصحف والمجلات مثل: «البيان، والمقتطف، وأبوللو، وغيرها» نستطيع أن نعثر في كل هذه الكتابات النثرية على عدد من خصائص هذا المذهب الجديد بل وعلى جوهره.

(١) المذهب الوجداني

ومن المؤكد أن عبد الرحمن شكري قد أعطانا جوهر المذهب الشعري الجديد الذي دعا إليه في البيت الذي وضعه على غلاف أول ديوان أصدره في سنة ١٩٠١م، وهو:

ألا يا طائر الفردو س إن الشعر وجدان

وذلك لأن شعراء الجيل الذي تلا شعراء البعث التقليدي، وعلى رأسهم عبد الرحمن شكري كانت تضاريس الحياة، وثقافتهم الشعرية الواسعة في الآداب الأوروبية، وعلى الأخص الآداب الإنجليزية، توحي إليهم بأن وظيفة الشعر الأساسية هي — وكما يجب أن تكون — التعبير عن وجدان الشاعر الذاتي، حتى ليرى أنه من السخف أن يظل

الأدباء والشعراء مؤمنين بتقسيم الشعر إلى أبواب أو فنون، كالوصف والحكمة والغزل والمدح والرثاء وما إليها؛ لأن الشعر في جوهره عاطفة؛ فيقول في مقدمة الجزء الرابع من ديوانه: «ليس شعر العاطفة بابًا جديدًا من أبواب الشعر كما ظن بعضهم؛ فإنه يشمل كل أبواب الشعر، وبعض الناس يُقسِّم الشعر إلى أبواب منفردة فيقول باب الحِكَم وباب الغزل وباب الوصف … إلخ، ولكن النفس إذا فاضت بالشعر أخرجت ما تكنُّه من الصفات والعواطف المختلفة في القصيدة الواحدة؛ فإن منزلة أقسام الشعر في النفس كمنزلة المعاني في العقل؛ فليس لكل معنًى منها حجرة من العقل منفردة، بل إنها تتزاوج وتتوالد منه، فلا رأي لمن يريد أن يجعل كل عاطفة من عواطف النفس في قفص وحدها. وهناك فئة تريد من الشاعر أن يكون أكثر شعره تكلُّفًا للحكمة، فيأتي بأمثال من بطون الكتب وأفواه العامة نصفها حق ونصفها باطل، ثم يصوغها شعرًا من غير أن يكون قد أحسَّ لذعها في ذهنه ولا شعرَ بقيمتها، وإن شر الحكمة أن يتكلفها الوزَّانون، وإنما حكمة الشعر تبدو في كل قسم من أقسام شعره سواء في فن الغزل أو الوصف أو الرثاء.» وهو بعد أن يخلُص إلى هذه الحقيقة الكبرى أعني العاطفة التي يتكون منها جوهر الشعر والتي بدونها لا يُسمَّى شعرًا لا يبالي بعد ذلك بالمذهب الفلسفي الذي يمكن أن يصدر عن الشاعر؛ فيقول: «والشاعر لا يسير على رأي واحد لا يتعداه، فإن المذاهب الفلسفية أزياء تأتي وتروح مثل أزياء باريس، والنفس أعظم من أزيائها.» وهو كزملائه من شعراء هذا المذهب الجديد يهاجم شعر المناسبات الذي كان سائدًا عندئذٍ في المدرسة التقليدية؛ فيقول: «وبعض القراء يهذي بذكر الشعر الاجتماعي، ويعني شعر الحوادث اليومية مثل افتتاح خزَّان أو بناء مدرسة أو حملة جراد أو حريق … فإذا ترفَّع الشاعر عن هذه الحوادث اليومية، قالوا: ما له؟ هل نضب ذهنه؟ أو جفَّت عاطفته؟»

والواقع أن عبد الرحمن شكري قد صدر في دواوينه السبعة، وفي خواطره النثرية المتعددة التي جمعها في كتبه الثلاثة «الاعترافات» و«الصحائف» و«الثمرات» وفي مقالاته التي لم تُجمع في كتب عن مذهب جمالي موحد هو مذهب التأمل، أو كما سميناه في الحلقة الأولى من كتابنا عن «الشعر المصري بعد شوقي» مذهب الاستبطان الذاتي، وهو مذهب يجمع بين التأمل الفكري والإحساس العاطفي الحار، فكل خاطرة من خواطره لها لونها العاطفي الخاص النابع من نفس فكري، وعاطفته الحارة القلقة الجانحة في الأغلب الأعم إلى التشاؤم والتمرد العنيف، وإن يكن تمردًا خاليًا لسوء الحظ من الصلابة والعزم والعناد والثقة بالانتصار، سواء في هذه الحياة أو في الحياة الأخرى، حتى لأذكر

بقولي: وبمراجعة دواوين شكري نجد أنه كان يجمع بين التيارين اللذين انفرد بكل منهما واحد من صاحبيه المازني والعقاد، ونعني بهما: التيار العاطفي الشاكي المتمرد المتشائم وهو تيار المازني في شعره قبل أن يتحول إلى ناثر سافر، ثم التيار الفكري الذي تميَّز به العقاد في شعره العقلي الإرادي الواعي بما يريد، وكأن كلًّا من هذين الشاعرين قد أخذ عن شكري التيار الذي يلائم طبيعته، وأما شكري فقد احتفظ بالتيارين، وسلَّط أحدهما على الآخر، ومن هذا التسليط نبعت مأساة حياته فهو شاعر عاطفي حسَّاس، ولكنه سلَّط عقله على عواطفه ومشاعر حياته وما فيها من رغبة وتلهُّف، وبذلك جاء شعره أصيلًا متميزًا بطابعه الخاص؛ فهو لا يمكن أن يوصف بأنه عاطفي، ولا بأنه شعر عقلي، ولكنه شعر ذو طابع خاص يمكن أن نصفه بأنه شعر التأملات النفسية، أو الاستبطان الذاتي.

الخصائص الفنية

هذا هو جوهر المذهب الشعري النقدي الجديد الذي دعا إليه شكري، أو هذا هو اتجاهه العام، أما الخصائص الفنية لهذا المذهب ففي رأينا أن خير مرجع نستطيع أن نلتقطه منه هو المقدمة الطويلة نسبيًّا التي كتبها شكري للجزء الخامس من ديوانه بعنوان «في الشعر ومذاهبه»، وهي مقدمة قيِّمة نقتطف منها الفقرات الهامة الآتية:

(١) «يمتاز الشاعر العبقري بذلك الشرَه العقلي الذي يجعله راغبًا في أن يفكر كل فكر، وأن يحس كل إحساس.»

(٢) «الخيال هو كل ما يتخيله الشاعر من وصف جوانب الحياة وشرح عواطف النفس وحالاتها والفكر وتقلباته والموضوعات الشعرية وتباينها والبواعث الشعرية.»

(٣) «التشبيه لا يراد لذاته كما يفعل الشاعر الصغير، وإنما يراد لشرح عاطفة أو توضيح حالة، أو بيان حقيقة.»

(٤) «إن أجلَّ الشعر هو ما خلا من التشبيهات البعيدة والمغالطات المنطقية.»

(٥) «أجلُّ المعاني الشعرية ما قيل في تحليل عواطف النفس ووصف حركاتها كما يشرِّح الطبيب الجسم.»

(٦) «الشعر هو ما أشعرك، وجعلك تحس عواطف النفس إحساسًا شديدًا، لا ما كان لغزًا منطقيًّا أو خيالًا من خيالات معاقري الحشيش، فالمعاني الشعرية هي خواطر المرء وآراؤه وتجاربه وأحوال نفسه وعبارات عواطفه، وليست المعاني الشعرية كما يتوهم بعض الناس التشبيهات الفاسدة والمغالطات السقيمة كما يتطلبه أصحاب الذوق القبيح.»

(٧) «قد يغرى العبقري باستخراج الصلات المتبينة بين الأشياء فتقصر أذهان العامة عن إدراكها.»

(٨) «إن قيمة البيت في الصلة بين معناه وبين موضوع القصيدة؛ لأن البيت جزء مكمل ولا يصح أن يكون البيت شاذًّا خارجًا عن مكانه من القصيدة بعيدًا عن موضوعها.»

(٩) «ينبغي أن ننظر إلى القصيدة من حيث هي شيء فرد كامل لا من حيث هي أبيات مستقلة.»

(١٠) «مثَل الشاعر الذي يُعنَى بإعطاء وحدة القصيدة حقها، مثل النقَّاش الذي يجعل كل نصيب من أجزاء الصورة التي ينقشها من الضوء نصيبًا واحدًا، وكما أنه ينبغي للنقاش أن يميز بين مقادير امتزاج النور والظلام في نقشه، كذلك ينبغي للشاعر أن يميز بين جوانب موضوع القصيدة وما يميز بين ما يتطلبه كل موضوع، فإن بعض القراء يقسم الشعر إلى شعر عاطفة وشعر عقل وهي مغالطة كبيرة؛ إذ إن كل موضوع من موضوعات الشعر يستلزم نوعًا ومقدارًا خاصًّا من العاطفة.»

(١١) «للشاعر أن يستخدم كل أسلوب صحيح سواء كان غريبًا أو معهودًا أليفًا، وليس له أن يتكلف بعض الأساليب، ولا أُنكر أن الشعر من قواميس اللغة، ولكن له وظيفة كبيرة غير وظيفة القواميس، وعاطفة الغريب الذائعة بين فئة خاصة منها هي رد فعل سببه هو ولوع شعراء القرنين الماضيين بالركيك من العبارات والأساليب، وقد وجدت بعض الأدباء يقسم الكلمات إلى شريفة ووضيعة، ويحس أن كل كلمة كثر استعمالها صارت وضيعة وكل كلمة قلَّ استعمالها صارت شريفة، وهذا يؤدي إلى ضيق الذوق وفوضى الأداء في الأدب. وقد تكون العبارة الملأى بالكلمات الغريبة أخس أسلوبًا وديباجة، وأقل متانة من العبارة السهلة التي ليس فيها غير المألوف من الكلمات، فينبغي للشاعر المبتدئ أن يتطلب المتانة، وألا يخلط بينها وبين الغرابة كي لا تضله الغرابة عن المتانة فيقنع بها، انظر مثلًا إلى قول المتنبي:

عرفتُ الليالي قبل ما صنعتْ بنا فلما دهتني لم تزدني بها علمًا

هذا أسلوب فخم جزل رائع متين ولكن ليس به غريب.»

(١٢) «إنما فسدت آداب اللغة العربية حين ساد الجهل في الممالك العربية في العصور الأخيرة؛ فإن سُنة التقدم تقتضي الاطلاع بما يستحدث في الآداب والعلوم، وكلما كان الشاعر أبعد مرمًى وأسمى روحًا كان أغزر اطِّلاعًا، فلا يقصر همَّته على درس شيء قليل

من شعر أمة من الأمم؛ فإن الشاعر يحاول أن يُعبِّر عن العقل البشري والنفس البشرية، وأن يكون خلاصة زمنه، وأن يكون شعره تاريخًا للنفوس ومظهر ما بلغته في عصره، وما عجبت من شيء عجبي من القوم الذين يريدون أن يجعلوا حدًّا فاصلًا بين آداب الغرب وآداب العرب، زاعمين بأن هناك خيالًا غربيًّا وخيالًا عربيًّا، وإذا قرأ الشاعر العربي آداب الأمم الأخرى أكسبته قراءتها جدة في معانيه وفتحت له أبواب التوليد؛ فإن الشاعر الكبير كي يُعبِّر عما في نفسه من العبقرية تمام التعبير حتى لا يبقى بعضها مكتومًا مجهولًا، لا بدَّ أن يُجدد ذهنه دائمًا بالاطلاع وأن يحرك به نفسه وأن ينوِّع ذلك الاطلاع؛ فإن شرَه الإحساس والتفكير هو ميزة العبقري، ومذاهب القول التي تستلزمها حياتنا تقتضي درس العناصر الأخرى التي غمرت أمم العالم وأنشأت لها حضارة وعلومًا وفنونًا؛ فإن درسها يوسِّع عقولنا، ويُجدد أمالنا وقوانا، ويهيئ بعض وحي ذكائنا ويعلي خيالنا، ولكن ينبغي ألا نكون ناقلين، بل ينبغي أن نكون مفكرين باحثين فيها، ومن دلائل هلاك الأمم نظرها إلى حياة أجدادها واحتذاؤهم فيها احتذاء لا روح ولا قوة ولا ذكاء ولا فطنة.»

هذه بعض الأصول التفصيلية التي دعا إليها عبد الرحمن شكري في مذهبه الشعري الجديد، ولكننا عندما ننظر في مدى تحقيقه لها في شعره لا نستطيع أن نغفل أن عبد الرحمن شكري كان نفسًا قلقة كثيرة الشكوك والهواجس معذبة بملكاتها، ومثل هذه الحالة النفسية لم يكن بدٌّ من أن تُصيب شعره أحيانًا كثيرة بعدم الاستواء؛ فتراه يرتفع أحيانًا إلى قمة الشعر، بينما يهبط أحيانًا أخرى إلى مستوى النثر المسطح، كما يتأرجح بين غزارة الرؤية الشعرية، وبين غموض النفس والتواء العبارة، ومع ذلك فإننا لا نرى مانعًا من أن نُقرَّ عبد الرحمن شكري نفسه على مبدأ جدي سليم طالعناه له في مقال نشره في عدد يونيو سنة ١٩٣٣م من مجلة أبوللو تحت عنوان «نقد الطريقة الرمزية»، وقد عبَّر عن هذا المبدأ بقوله في ص١١٩٦: «منزلة الشاعر هي منزلة أحسن شعره، هكذا يقيس الدهر أكثر الأمور؛ فيشيد بالحسنات ويقبر السيئات إذا وجد للمحسنات مذيعًا.» وكم لشكري من روائع تستحق أن يُذاع حسنها!

(٢) الخيال والوهم

وكما حرص شكري على أن يوضع مكان العقل ومكان العاطفة في الشعر وضرورة المزج بينهما في كل شعر أصيل جيد مؤثر، نراه يحرص أيضًا على أن يميز بين الخيال Imagination والوهم Fancy، وهو تمييز يعترف الأستاذ العقاد بأن شكري كان رائده،

بل يضعه في ذلك في مستوى كبار الأدباء والمفكرين العالميين؛ إذ يلاحظ أن الخيال والوهم ملتبسان في آراء النقاد ومختلطان حتى في بدائع الجلة الفحول من الشعراء من الشرقيين والغربيين على السواء.

والواقع أن الخيال عند كبار الأدباء والشعراء قد كان دائمًا وسيلة لإدراك الحقائق التي يعجز عن إدراكها الحس المباشر أو منطق العقل، بينما الوهم هروب من الواقع ومن الحقائق، وتلفيق لصور محمومة تضل عن الحقائق بدلًا من أن تهدي إليها، وقد أوضح شكري هذا الفارق الجسيم بقوله: «إن التخيل هو أن يظهر الشاعر الصلات التي بين الأشياء والحقائق، ويشترط في هذا النوع أن يُعبر عن حق، والتوهم هو أن يتوهم الشاعر بين شيئين صلة ليس لها وجود، وهذا النوع الثاني يغري به الشعراء الصغار، ولم يسلم منه الشعراء الكبار، ومثله قول أبي العلاء:

وأهجم على جنح الدجى، ولو أنه   أسدٌ يصولُ من الهلاك بمخلبِ

والصلة التي بين المشبه والمشبه به صلة توهُّم ليس لها وجود، وكذلك قول أبي العلاء في سبيل النجوم:

ضرجته في دما سيوف الأعادي   فبكت رحمة له الشعريان

أي أعادي؟ وأي سيوف؟ في مثل هذا البيت ترى الفرق واضحًا بين التخيل والتوهم. وأما أمثلة الخيال الصحيح، فهو أن يقول قائل إن ضياء الأمل يظهر في ظلمة الشقاء كما يقول البحتري:

كالكوكبِ الدُّريِّ أخلص ضوءه   حلك الدجى حتى تألق وانجلى

فهذا تفسير للحقيقة وإيضاح لها، وكذلك قول الشريف:

فما للزمان رمى قومي فزعزعهم   تطايُر القعب لما صكه الحجر

والقعب: القدح، فهو يُشبه تفرق قومه بتطاير أجزاء الإناء المكسور، وهذا أيضًا توضيح لصورة حقيقية من الحقائق وهي تفرق قومه.»

(٣) مشكلة التعبير الشعري

وكانت مشكلة التعبير الشعري من أهم المشكلات التي درسها أصحاب المذهب الجديد وفي طليعتهم عبد الرحمن شكري.

وجميع نقاد الغرب، والنابهون من نقاد العرب يدركون أن التعبير الشعري يتميز أصلًا بأنه تعبير تصويري لا تقريري، والتصوير في حاجة إلى التشبيهات والاستعارات والصور؛ ولذلك نرى شكري وأصحابه يعلقون على التشبيه في نقدهم وشعرهم أكبر الأهمية، باعتباره العمود الذي يقوم عليه ركن أساسي من أركان الشعر، وهو ركن التعبير الذي يكون ديباجته.

وقد فطن شكري إلى الوظيفة الرمزية الجديدة للتشبيه، عندما قال: «إن الوصف الذي استخدم التشبيه من أجله لا يُطلَب لذاته، وإنما يُطلَب لعلاقة الشيء الموصوف بالنفس البشرية وعقل الإنسان، وكلما كان الشيء الموصوف ألصق بالنفس وأقرب للعقل كان حقيقًا بالوصف، وهكذا يوضح فساد مذهب من يريد وصف الأشياء المادية؛ لأنها مما تُرى؛ لا لسبب آخر. وهذا الوصف خليق بأن يسمى الوصف الميكانيكي؛ إذ إن وصف الأشياء ليس بشعر إذا لم يكن مقرونًا بعواطف الإنسان وخواطره وذكرياته وأمانيه وصلات نفسه، وإن أجلَّ الشعر هو ما خلا من التشبيهات البعيدة والمغالطات المنطقية، انظر مثلًا إلى قول مويلك يرثي امرأته وقد خلَّفت له بنتًا صغيرة، فقال يصف حالها بعد موت أمها:

فلقد تركت صغيرة مرحومة   لم تدرِ ما جزعًا عليك فنجزعُ
فقدت شمائل من لزامك حلوة   فتبيت تسهر أهلها وتفجعُ
وإذا سمعت أنينها في ليلها   طفقت عليك شئون عيني تدمعُ

فهو لم يعلمك شيئًا جديدًا لم تكن تعرفه، ولم يبهر خيالك بالتشبيهات الفاسدة والمغالطات المعنوية، ولكنه ذكر حقيقته، ومهارته في تخيل هذه الحالة ووصفها بدقة، ومن أمثال هذا النحو قول ابن الدمينة في وصف حياء الحبيبة:

بنفسي وأهلي من إذا عرضوا له   ببعض الأذى لم يدرِ كيف يجيبُ
ولم يعتذر عذر البريء ولم تزل   وبه سكتة حتى يقال مريب

مثل هذا الشعر يصل إلى أعماق النفس ويهزها هزًّا، والشعر هو ما «أشعرك» وجعلك تحس عواطف النفس إحساسًا شديدًا.»

وواضح من هذه الفقرة أن نظرة شكري إلى التشبيه شديدة الصلة بجوهر الشعر عنده كما سبق أن أوضحناه وهو العاطفة؛ فهو لا يريد التشبيه لذاته أو لإظهار خاصة شكلية معينة في الشبه أو صلة شكلية بين طرفي التشبيه، وإنما يريد أن نجعل التشبيه وسيلة للتعبير عن أثر المشبه في النفس، أو الإيحاء بهذا الأثر، وفي ذلك تتفق نظرته مع رمزية التعبير تمام الاتفاق، كما تختلف تمام الاختلاف عن نظرة علماء البيان العربي التقليدية له.

وإنه لمن الخير أن نثبت هنا كيف أن الأستاذ عباس محمود العقاد قد تبنَّى هذا الفهم الجديد لوظيفة التشبيه في الشعر، وجعل منه أحد الأسلحة العنيفة التي هاجم بها شوقي وشعره في «الديوان»؛ حيث نراه يُوجِّه إلى شاعرنا التقليدي الكبير الحديث قائلًا:

«اعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء، لا من يعدها ويحصي أشكالها وألوانها، وأنه ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه؟ وإنما مزيته أن يقول ما هو؟ ويكشف لك عن لُبابه وصلة الحياة به.

وليس همُّ الناس من التصيد أن يتسابقوا في أشواط البصر والسمع، وإنما همهم أن يتعاطفوا ويودع أحسهم وأطبعهم في نفس إخوانه زبدة ما رآه وسمعه، وخلاصة ما استطابه أو كرهه، وإذا كان وكدك من التشبيه أن تذكر شيئًا أحمر، ثم شيئين أو أشياء مثله في الاحمرار، فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة أشياء حمراء بدل شيء واحد، ولكن التشبيه أن تطبع في وجدان سامعه وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك، وما ابتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان؛ فإن الناس جميعًا يرون الأشكال والألوان محسوسة بذاتها كما تراها، وإنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس، وبقوة الشعور وتيقظه وعمقه واتساع مداه ونفاذه إلى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه؛ ولهذا لا لغيره كان كلامه مُطرِبًا مؤثرًا، وكانت النفوس تواقة إلى سماعه واستيعابه؛ لأنه يزيد الحياة حياة، كما تزيد المرآة النور نورًا، فالمرآة تعكس على الوجدان إحساسًا بوجوده، وصفوة القول أن المحك الذي لا يُخطئ في نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره، فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس، فذلك شعر القشور والطلاء وإن كنت تلمح وراء الحواس شعورًا حيًّا ووجدانًا تعود إليه المحسوسات، كما

تعود الأغذية إلى الدم، ونفحات الزهر إلى عنصر العطر، فذلك شعر الطبع القوي والحقيقة الجوهرية، وهناك ما هو أحقر من شعر القشور والطلاء وهو شعر الحواس الضالة والمدارك الزائفة، وما أخال غيره كلامًا أشرف منه إلا بُكم الحيوان الأعجم.»

وهذا كلام رائع يدل على فهم صحيح لحقيقة الشعر كما يفهمه الغربيون، وإن كنا نلاحظ أن يجمع ويمزج بين عدة مذاهب شعرية تتصارع ولا تزال تتصارع في الغرب، مما يقطع بأنها خلاصة الرواسب التي استقرت في نفس العقاد وصحبه من مراجعاتهم لشعر الغربيين ومذاهبهم الشعرية.

فالعقاد في هذه الفقرات القوية المركزة يريد من الشاعر أن يكشف لنا عن لُباب الأشياء، ولكننا في الحقيقة لا نعرف عن هذا اللباب شيئًا، ولا يزال الفلاسفة يقتتلون حول تحديده، فمنهم الوضعيون الذين يُسلِّمون بوجود الأشياء وجودًا حسيًّا منفصلًا عن الإنسان، ومنهم المثاليون أو النفسيون الذين لا يؤمنون بوجود خارجي لتلك الأشياء ولا يعترفون لها بلباب، وإنما يرونها صورًا ذهنية عند الإنسان ويرجعون لبابها إلى هذه الصور أو الانعكاسات إلى صور مثالية مجردة بعيدة عن عالمنا المحسوس، والوضعيون يرون في معطيات الحواس وسيلة فعالة لتحقيق صور الأشياء الذهنية، بينما يرى المثاليون والنفسيون أن تلك الصور الذهنية لا تستطيع أن تحققها، بل تقتصر على إحداث وقعها في الذهن، وبتمايز ذلك الواقع تتمايز الأشياء، وعلى أساس كل من وجهتي النظر الفلسفيتين ظهر في الشعر المذهب البرناسي القائم على عنصر البلاستيك أي التجسيم، وهم يطلبون إلى الشعر تصوير تلك المجسمات بفضل معطيات الحواس التي هي أبواب النفس البشرية، وذلك بينما يرى الرمزيون وأنصار الشعر الصافي أن وظيفة الشعر إنما هي نقل وقع الأشياء من نفس إلى نفس؛ فالشعر عدوى ونقل حالات نفسية لا تجسيم أو تفسير أو نقل معانٍ أو صور محددة؛ ولذلك يقولون بنظرية «العلاقات» التي عبَّر عنها «بودلير» في بيت شعرٍ له بقوله: «إن العطور والألوان والأصوات تتجاوب.» أي تتبادل ويحل بعضها محل بعض في إحداث الوقع النفسي الواحد، بحيث يستطيع الشاعر أن يصف مرئيًّا بصفة ملموس، فيقول مثلًا عن السماء المغطاة بسحب رمادية بيضاء: إن لونها، كان في نعومة اللؤلؤ، واللون لا يُعبَّر عنه في اللغة التقليدية بالنعومة، ولكننا مع ذلك نحس قوة التعبير ونجاحه من الناحية النفسية؛ إذ نراه ينقل إلى نفوسنا إحساس الشاعر الحقيقي، ووقع ما رأى في نفسه، وهذا اتجاه له أصوله في حقائق اللغة ووظائفها، بل في لغة الشعراء التقليديين أنفسهم؛ حيث نرى شاعرًا عريقًا في محافظته على عمود الشعر العربي

كالشيخ علي الجارم يقع متأثرًا بهذا الاتجاه الجديد، أو منساقًا بشعوره الغلَّاب، على هذا النحو الجديد من التعبير، فيقول:

أسوان تعرفه إذا اختلط الدجى بالنبرة السوداء في أناته

فالنبرة صوت، والتقليد لم يجر بوصف الأصوات بالألوان لاختلاف الحاسة، ومع ذلك يصف الجارم تلك النبرة بأنها سوداء، فيكسب تعبيره قوة شعرية نافذة ناجحة في إحداث العدوى ونقل الحالة النفسية من الشاعر إلى القارئ أو السامع.

ومن الواضح أن فقرة الأستاذ العقاد السابقة قد تضمنت الكثير من مبادئ الرمزية في الشعر الحديث؛ فهو يطلب إلى التشبيه بأن يطبع في وجدان سامعه وفكره صورة واضحة، مما انطبع في نفس الشاعر، وهو لا يرى أن التشبيه قد ابتُدع لرسم الأشكال والألوان، وإنما ابتُدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس إلى نفس، وبذلك يمكن القول بأن جماعة «الديوان» كانوا من رواد الرمزية التي نمت بعد ذلك، وازدهرت عند شعراء أبوللو بنوع خاص، بل أسرف بعضهم فيها إلى حدٍّ رأينا معه رائدها عبد الرحمن شكري يتنكَّر لها وينتقدها بشدة في مقال بمجلة أبوللو سبق أن أشرنا إليه وهو مقاله في نقد الرمزية وافتعالها؛ حيث نراه يقتبس كلمة لشاعر الإغريق الغنائي الكبير «بندار» وهي قوله للشعراء: «ابذروا البذر باليد لا بالزنبيل.» ثم يعلِّق على هذا القول المتزن بقوله: «يعني أن الزارع إذا رمى بذرًا كثيرًا في مكان واحد؛ فإن النبات الذي ينبت قد يقتل بعضه بعضًا، وكذلك الشاعر إذا أدخل الصور الشعرية بعضها في بعض في جملة واحدة أفسد بعضها بعضًا.» وواضح من السياق العام لذلك المقال أنه يعني بنقده «الرمزية» وإن كنا نلاحظ أن شكري لم يستطع في هذا المقال أن يدرك أو يوضح حقيقة الرمزية ومنبعها الفني والنفسي، على نحوِ ما استطاع من قبل هو وزميله العقاد أن يوضحا حقيقتها، وإن لم يذكرها بالاسم في أمثال الاقتباسات التي أوردناها، فنرى شكري يُعرِّف الرمزية في هذا المقال تعريفًا عائمًا مشوَّشًا عندما يقول في مطلع مقاله: «مذهب الرمزيين كما أعتقد يشمل أمورًا منها إحلال المشبه به مكان المشبه وحذف المشبه في كثير من المواضع، ومنها إدخال تشبيه واستعارة في استعارة وخيال في خيال، وثالثها الاسترسال في وصف الهواجس النفسية من غير تمهيد أو شرح، ويرمزون لهذه الهواجس بأشياء تُذكِّرهم بها، ورابعها أنهم قد يُشبِّهون شيئًا بشيء آخر، وهذا الشيء الثاني يشبهونه بثالث والثالث

بالرابع ... إلخ، ثم يحذفون كل هذه الأشياء ما عدا المشبه به الرابع فإنهم يبقون لفظه كي يكون رمزًا للمشبه الأول.»

وما من شك في أن الرمزية لا صلة لها بكل هذا، وأن شكري وصحبه قد وقعوا فعلًا على حقيقة الرمزية في أقوالهم الأولى التي كتبوها في عنفوان شبابهم، وإنه لمن المصادفات العجيبة أن نطالع في نفس العدد من مجلة أبوللو وبعد مقال شكري المذكور مقالًا آخر لشاعر شاب من جماعة أبوللو هو محمد عبد المعطي الهمشري عن «جمال الإبهام الرمزي» يورد فيه عدة محاولات لإدراك حقيقة الرمزية، وإذا كان هذا الشاعر لم يستطع أن ينفذ إلى حقيقتها الفلسفية وأساسها الفني، فإنه قد استطاع أن يقع فيها على بعض الأمثلة الرائعة مثل قول شاعر الهند الكبير «رابندرانات طاغور» في كتابه «هدية العُشاق» واصفًا للصمت بأنه «السكون المشمس». وإذا كان شاعرنا الشاب لم يستطع أن يحلل جمال هذا التعبير ويوضح أساسه فإننا نستطيع اليوم في يسر ووضوح أن نُحلِّله بقولنا: إن «طاغور» إنما وصف ذلك السكون بأنه مشمس بجامع الواقع النفسي البهيج لذلك السكون ولضوء الشمس المشرقة.

ومع كل ذلك فإننا لا نستطيع إلا أن نقر عبد الرحمن شكري فيما رآه في هذا المقال من إسراف أخذ ينساق إليه بعض شعراء الجيل اللاحق لجيله في الالتجاء إلى الرمزية، على نحو ينمُّ عن الافتعال حينًا وفساد الذوق حينًا آخر، واضطراب الرؤية الشعرية أو طرطشة العاطفة حينًا ثالثًا على نحو ما أوضحنا في السلسلتين الثانية والثالثة من «الشعر المصري بعد شوقي».

(٤) وحدة القصيدة

وأما مبدأ وحدة القصيدة على النحو الذي نادى به شكري وصحبه واتخذه الأستاذ العقاد معولًا من المعاول التي استخدمها لتحطيم شعر شوقي في الديوان؛ فأخذ يقدم ويؤخر في رثائه لمصطفى كامل زاعمًا أن القصيدة لا تفقد شيئًا بهذا التقديم والتأخير نتيجةً لانعدام الوحدة العضوية فيها؛ فإننا نستطيع أن نؤكد أن هذه الدعوة قد سبق إليها عدد من النقاد الشعراء المتقدمين تاريخيًّا على جماعة «الديوان»، فتذكر بين هؤلاء المتقدمين حسين المرصفي الذي رأيناه في مقالنا السابق يقرظ إحدى قصائد البارودي بقوله:

«ثم اجمعها وانظر جمال السياق وحسن النسق، فإنك لا تجد بيتًا يصح أن يقدم أو يؤخر، ولا بيتين يمكن أن يكون بينهما ثالث.»

ومن بينهم شاعر كبير من رواد التجديد أيضًا هو «خليل مطران» الذي كتب في مقدمة ديوانه الأول الذي ظهر في أوائل القرن؛ يقول: «هذا شعر ليس ناظمه بعبده، ولا تحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده، يُقال فيه المعنى الصحيح في اللفظ الفصيح ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد، ولو أنكر جاره أو شاتم أخاه، ودابر المطلع، وقاطع المقطع، وخالف الختام، بل ينظر إلى جمال البيت في ذاته وفي موضعه، وإلى جمال القصيدة في تركيبها وفي ترتيبها وفي تناسق معانيها وتوافقها مع ندور التصور، وغرابة الموضوع ومطابقة كل ذلك للحقيقة، وشفوفه عن الشعور الحي وتحري دقة الوصف، واستيفائه فيه على قدر.»

(٥) النقد والذوق

وإذا كان الأستاذ ميخائيل نعيمة قد رأى كما أوضحنا في مقالنا عنه بهذه السلسلة أن لكل ناقد غرباله الخاص؛ أي مقاييسه الأدبية والفنية والإنسانية المنتزعة من ذاته ونوع ثقافته ومداها، فإننا نرى عبد الرحمن شكري هو الآخر لا يتنكر للذوق كوسيلة أساسية في النقد، ولكنه يأبى أن يسلم بأن لكل إنسان غرباله، وأن الغرابيل المختلفة لا يمكن أن تتقابل، بل يرى على العكس أن هناك ذوقًا عامًّا يمكن أن يلتزم الجميع حدوده، فيقول في مقال له عن «الذوق» في كتاب «الثمرات»:

> اجتمع أعظم المصوِّرين، فصنع كل صورة أملاها عليه ذوقه، وزعم أنها بلغت غاية الجمال، إذا رأيتها وجدت اختلافًا عظيمًا يُنبئ عن مثله في أذواق هؤلاء المصورين، وربما كان بين تلك الرسوم ما يستسمجه بعضهم، على أنك لو قلت لهم: ما هي أصول الجمال لقالوا كذا كذا، واتفقوا على أشياء عامة حتى إذا عرضوا عليك ما يستملحون من معاني الجمال عجبت لاختلافهم فيما يعرضون عليك، ومن أجل ذلك قال العلامة داود هيوم: إن الأذواق تتفق في الأصول العامة، وتختلف في الأمثلة الخاصة، والأفكار بعكس ذلك تتناكر في النظريات العامة حتى إذا ولج بها البحث إلى الدقائق أدت بها إلى التعارف على أنه مهما تباينت الأذواق، فإن لذلك التباين حدًّا إذا تعداه امرؤ عُدَّ سقيم الذوق، فإذا تمارى اثنان في تفضيل ابن المعتز على البحتري كان أحدهما مصيبًا والآخر مخطئًا، ولكن خطأ المخطئ لا يُعزَى إلى سقم في ذوقه، أما إذا لجَّ امرؤ في تفضيل

ابن الفارض على البحتري فلا نجد له شيئًا أحسن من أن نرجو له مغفرة واسعة!

ونحن اليوم ما زلنا نقر — مع هؤلاء الرواد — للذوق بدوره الأساسي في نقد الأدب عامة والشعر خاصة؛ لأن الذوق وحده هو الذي يعطينا طعم الأشياء على نحو لا يستطيعه أي تحليل، ولكننا نرى اليوم في الغالب الأعم أن الذوق يجب ألا يشغل إلا المرحلة الأولى في العملية النقدية، وأنه لكي يصبح وسيلة مشروعة للمعرفة التي تصح لدى الغير، «ولكي يقبل الغير أحكامنا الذوقية التأثرية، لا بد أن نردف هذه المرحلة بمرحلة أخرى موضوعية تستند إلى أصول الأدب والفن المستمدة من روائع الأدب والفن.» وإن كنا نحس أحيانًا، وبخاصة عند نظرنا في الشعر بمثل ما عبَّر عنه أحد نقاد العرب القدماء بقوله: «إن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة، ولا تحتويها «الصفة».»

أي أن جمال الشعر يتضمن أحيانًا عناصر خفية تحسها النفس، ويلمسها الذوق، ولكنها تستعصي على الإيضاح والتقرير.

عباس محمود العقاد ناقدًا

١

ونصل في سلسلة النقد والنقاد إلى الأستاذ عباس محمود العقاد الذي بلغ في عمره المديد السبعين منذ أيام وهو رجل خصب منتج؛ أنفق عمره كله في القراءة والكتابة حتى أثرى أدبنا المعاصر بعدد ضخم من المؤلفات التي تربو على السبعين، من بينهما: دواوين الشعر وكتب السيَر والعبقريات والدراسات الأدبية ومجموعات المقالات الثقافية والنقدية والاجتماعية بحيث يستحيل أن نلم بكل هذا الإنتاج الكبير في مقال أو مقالات.

ونحن نستبعد هنا — بالبداهة — شعر العقاد وقصته النثرية «سارة» وكل ما يدخل في الأدب الإنشائي من كتاباته؛ لأننا نريد أن نحصر الكلام عنه في النقد الأدبي وإن يكن نقده متصلًا حتمًا بأدبه الإنشائي ومتأثرًا به، ومؤثرًا فيه، فدفاعه مثلًا عن شعر الفكرة أو الشعر الفلسفي متأثر حتمًا لا بآرائه النقدية وحدها، بل وباتجاهه الخاص في قول مثل هذا الشعر، مما يضطرنا إلى أن نعكف أحيانًا على بعض شعره أو أدبه الإنشائي لالتماس الشاهد، أو مناقشة قضية من قضايا النقد في ضوء إنتاجه الأدبي هو نفسه.

النقد والدراسات

ونحن حتى عندما نترك جانبًا شعر العقاد وقصته «سارة» لا تزال لدينا العديد من كتبه ومقالاته التي تتصل حتمًا بمنهجه النقدي وآرائه في الآداب والفنون، بحيث لا نجد مفرًّا من أن نخطو بالموضوع خطوة أخرى نحو الحصر والتحديد، فنُخرج من حديثنا هذا كتب السيَر والعبقريات التي ألَّفها العقاد، كما نُخرج دراساته الأدبية من حيث نتائج

تلك السِّيَر والدراسات من الناحية الثقافية، ومدى صلابة هذه النتائج، مكتفين بإيضاح ومناقشة منهجه في كتابة السيرة أو الدراسة الأدبية، وبذلك يتبقى لدينا آراؤه في الأدب والشعر عامة، ودوره القيادي في توجيه الحركة الأدبية المعاصرة والحركة النقدية على السواء، وهو دور واسع عميق؛ متعدد المظان على نحو يكاد يضل الباحث بين الكتب والصحف والمجلات والإذاعات التي حرَّرها.

والعقاد من أولئك النفر القليل الذين يصح أن يقال فيهم مثلما قيل في المتنبي: من أنه قد ملأ الدنيا وشغل الناس وأثار الصداقات والعدوات، وخاض المعارك في شجاعة وصلابة، وإن يكن عنف خصامه قد أرث له من العداوات ما أضعف من قوة تأثيره في عصره، وضيَّق من رقعة ذلك التأثير وبخاصة في خصوماته التي لا تقوم حول قضايا أدبية أو ثقافية، بل حول آراء أو مذاهب سياسية، نرى من الخير أن نسقطها من حسابنا حتى لا يكون لها أي تأثير عند تقديرنا لمكانة هذا العملاق في تيارات النقد والأدب المعاصرين.

فصول من النقد عن العقاد

وبالرغم من أنني كنت قرأت ودرست الكثير من أدب العقاد شعرًا ونثرًا، وتحدثت عنه في عدد من كتبي وبخاصة في الجزء الأول من كتابي عن «الشعر المصري بعد شوقي»، ثم في كتابي عن «مسرحيات شوقي»، إلا أنني مع ذلك كنت مشفقًا على نفسي من العودة إلى كل ما كتب في الكتب أو الصحف والمجلات لجمع النصوص الخاصة بالقضايا الأدبية الكثيرة التي أثارها العقاد، حتى عثرت — لحُسن الحظ — على كتاب وفَّر عليَّ جانبًا كبيرًا من هذا الجهد، وهو كتاب «فصول من النقد عند العقاد» الذي قدمه الأستاذ محمد خليفة التونسي، وجمع فيه طائفة كبيرة صالحة مما كتبه العقاد في النقد، كما صدرت هذه المجموعة من الفصول بمقدمة طويلة ضافية تتكون من جزأين، أولهما عن العقاد ومكانته الأدبية العامة وبخاصة في مجال النقد، وثانيهما لرسم صورة بيانية لشخصية العقاد.

والأستاذ التونسي يخبرنا في شجاعة وإخلاص يثيران الإعجاب منذ الصفحة الأولى من مقدماته: أنه من مريدي العقاد الذين لا يعدلون به أحدًا في الشرق أو الغرب، كما يخبرنا أن معرفته بالعقاد، واتصاله الفكري والشخصي به يرجع إلى ربع قرن مضى، والأستاذ التونسي يبدو عليه الصدق والإخلاص في جميع ما قال، وكتابه بمقدماته وهوامشه يشهد

بأنه قد تتبع عن قرب سيرة الأستاذ العقاد وإنتاجه الأدبي، وتمثَّل هذه المعرفة تمثُّلًا تامًّا حتى لنراه يحيلك في كل هامش على المظانِّ التي تستطيع أن تستكمل منها رأيًا للعقاد، أو تطورًا وتنمية لهذا الرأي، وإن كنت أخشى أن تكون حماسة الأستاذ التونسي قد ساقته أحيانًا كثيرة إلى شيء من الإسراف الذي أحس بأن الأستاذ العقاد نفسه لا يمكن أن يُقره، وكل ذلك فضلًا عن أن الأستاذ التونسي لم يخطر له بالبداهة أن يُراجع رائده في أي رأي أبداه، وأكبر ظني أن ثقافته لا تسمح له بمثل هذه المراجعة.

وفي هذا الكتاب النافع، وزَّع الأستاذ التونسي فصول النقد العقادية بين أربعة أقسام: أورد في القسم الأول نصيب الأستاذ العقاد في الجزأين اللذين ظهرا في كتاب «الديوان» في سنة ١٩٢١م واشترك في تأليفهما المازني مع العقاد، وحملا فيهما على زعماء الأدب التقليدي حملة عنيفة، وقد استقلَّ العقاد في هذه الحملة بنقد شوقي وأدبه في عدة أصول جعل منها الأستاذ التونسي الفصل الأول في كتابه، ثم أتبعه في قسم ثانٍ بنص الكُتيب الصغير الذي كان الأستاذ العقاد قد نشره لنقد مسرحية «قمبيز» لأحمد شوقي، وفي القسم الثالث أورد الأستاذ التونسي فصولًا من مقدمات دواوين العقاد الشعرية وخواتمها، كما أورد عددًا من القصائد التي اعتبرها الأستاذ التونسي نقدية وسماها بالفعل «الشعر النقدي»؛ لأنها تعالج بعضًا من قضايا الشعر والإلهام أو قضايا نقد الحياة؛ لأن الأستاذ التونسي قد فهم كلمة «نقد» بمعناها الواسع الذي يتَّسع لنقد الحياة أيضًا، لا الأدب والفن وحده، وفي القسم الرابع أورد المؤلف مختارات من مقالات العقاد وشذوره اختار بعضها من كتبه التي تتضمن مجموعات من المقالات مثل: «خلاصة اليومية» و«الشذور» و«الفصول» و«مطالعات في الكتب والحياة» و«مراجعات في الآداب والفنون» و«ساعات بين الكتب» و«شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي» و«على الأثير» و«يسألونك» و«بين الكتب والناس»، وبعضها الآخر اختاره من بين مئات المقالات التي كتبها الأستاذ العقاد في الصحف والمجلات ولم تُجمع حتى اليوم في كتب.

العقاد ومعاصروه

وإنه لمن الممتع أن نُثبت هنا بعض آراء مريد متَّقد الحماس كالأستاذ محمد خليفة التونسي في المقارنات التي عقدها في مقدمته بين العقاد وعدد من المعاصرين الذين اشتركوا مع العقاد في النهضة الأدبية المعاصرة، وأدخلوا معه في مناقشات أدبية، أو التبست بعض

مناهجهم الأدبية بمناهج الأستاذ العقاد، مثل: الدكتور طه حسين، والأستاذ محمد خلف الله أحمد عميد كلية الآداب بجامعة الإسكندرية، ثم المرحوم مصطفى صادق الرافعي، فالأستاذ التونسي يقارن مثلًا بين العقاد وطه حسين في صفحتي ٦٠، ٦٢ من مقدمته وفي هامش ص٩٢ يقارن منهجي العقاد والأستاذ محمد خلف الله أحمد، كما يهاجم في أكثر من موضع من مقدماته وهوامشه هجومًا عنيفًا المرحوم مصطفى صادق الرافعي الذي بلغ من عنف خصومته للعقاد أن أصدر كتابًا غفلًا من التوقيع باسم «على السفود» خصص معظمة للهجوم على العقاد.

ففي ص٥٩ وما بعدها، يحاول الأستاذ التونسي أن يُحدد منهج العقاد في الدراسة الأدبية فيقول إن هذا المنهج قائم على ما يؤمن به العقاد من أدب الأديب، إنما هو صورة نفس صاحبه، وتاريخ حياته الباطنية، وإن عمل الناقد هو البحث عن الأديب في أدبه، واستخراج صورته النفسية من هذا الأدب؛ إذ إن الشاعر الذي لا تعرفه بشعره لا يستحق أن يعرف، وهذا هو المنهج الذي استخدمه العقاد في دراسته عن ابن الرومي، كما يشهد اسم كتابه نفسه، وهو «ابن الرومي: حياته من شعره» على حين نرى الدكتور طه حسين لا يهتم بالشاعر وحياته إلا بالقدر اللازم لفهم شعره وتذوقه على نحو ما فعل في كتابه «مع المتنبي».

وقد اشتبك العقاد وطه حسين حول هذين المنهجين المختلفين في مناقشة أدبية مثمرة أشار إليها الأستاذ التونسي، ثم قال: يهتم العقاد بالشعر لينفذ منه إلى الشاعر على حين أن نهج الدكتور أن يهتم بالشعر دون الشاعر أو أكثر من اهتمامه به، كما لاحظ الدكتور نفسه طريقة الدكتور أيسر مع بالغ جدواها على البادئين من الباحثين، ومن يعرف هذا يعرف بعض الفروق بين منهج العزم والشجاعة عند العقاد، ومنهج الحزم والسلامة عند الدكتور؛ فالشعر عند العقاد وسيلة لفهم الشاعر مع اهتمام بالوسيلة، ومن هنا اهتمام العقاد البالغ بالشخصيات وفلاحه في تصويرها بل البحث عن مفاتيحها مما لا تجد نظيره لأديب في العربية كما يقول الدكتور طه حسين في كتابه «من حديث الشعر والنثر».

وفي ص٦٢ من نفس المقدمة يوسِّع الأستاذ التونسي من دائرة المقارنة بين الأديبين فيقول: «الدكتور طه حسين صاحب آراء منها السديد وغير السديد، ونظريات منها المستعار ومنها الأصيل، ولكنها لا تكوِّن منهجًا، ونقده ممتاز ولا سيما للنصوص ولكنه لا يستوعب ولا يتأنَّى، وأما في غيرها فهو كطعامنا المصري المحبوب «الملوخية» سائغ

عذب لذيذ سهل البلع والهضم، ولكنه مختلط لا يمتاز شيء من شيء فيه، وهو غير قابل للانعقاد والتبلور، وحظ الدكتور هيكل من النقد ضئيل ليس له منهج نقدي واضح ولكنه أدنى إلى العالم منه إلى الأديب، ونقد الدكتور أحمد أمين نقد عالم باحث لا نقد أديب متذوق وإن كان إنتاجهم وفضلهم في غير النقد عظيمًا.»

وفي ص٥١ يحاول الأستاذ التونسي أن يحدد منهج البحث في الأدب والسِّيَر عند الأستاذ العقاد، فيقول:

> إنه منهج نفسي يزن جميع الأعمال والأقوال والحركات وما إليها في الوجود ويفسرها ويعللها ببواعثها في نفس الإنسان ونظرة الوجود الحي، ولا يبالي بظواهرها وعناوينها إلا بمقدار ما تؤدي تلك البواعث وتدل عليها ... إلخ.

ثم يستدرك في هامش الصفحة نفسها، فيقول:

> يجب التفرقة بين هذا المنهج النفسي الشعري كما وضَّحناه والمنهج «النفساني» الذي يحاول فهم أسرار الأدب والنقد عن طريق نظريات علم النفس، فاعتقادي أن علم النفس وغيره نافع في الاسترشاد به، ولكنه لا يستطيع أن يكشف أسرار الأدب وتمييز جيده من رديئه، وقد جُرِّب في أوروبا ففشل، ويتعاطاه هنا بعض الأكاديميين فلا يدلون على تذوق صحيح للأدب، ولا يصلون إلى حكم سليم في مسائله، ومن هؤلاء الأستاذ محمد خلف الله صاحب كتاب «من الوجهة النفسية في الأدب ونقده»، وهناك فرق بين فن النفس وعلم النفس؛ فالفنانون نفسيون بالفطرة، وعلم النفس وحده عقيم، وماذا تفيد الشمس في هداية الأعمى؟!

وهذا رأي سبق لي أن جادلت فيه صديقنا الأستاذ خلف الله أحمد يوم أنكرت إقحام علم النفس أو غيره من العلوم على دراسة الأدب ونقده، وإن لم أعارض بالبداهة في أن يوسع الناقد ثقافته بالاطلاع على مؤلفات علماء النفس والاجتماع والتاريخ وغيرهم.

وقد جمعت طرفًا من هذه المناقشات في كتابي «في الميزان الجديد»، ولكنني لست واثقًا تمامًا من أن الأستاذ العقاد قد التزم بدقة التفريق الذي يقيمه مريده بين فن النفس وعلم النفس في دراسته الأدبية التي كتبها عن شاعر مثل ابن الرومي أو أبي نواس في كتابه «أبو نواس — الحسن بن هانئ — دراسة في التحليل النفسي والنقد التاريخي»، أو في مقالات الدراسة الأدبية التي كتبها الأستاذ العقاد عن المتنبي وأبي العلاء المعري، وأنا

أذكر أن الدكتور طه حسين قد كتب يومًا مقالًا في إحدى الصحف يستنكر فيه إقحام نظريات علم النفس وبخاصة التحليل النفسي لفرويد ومدرسته على الدراسات الأدبية، وكان ذلك عقب ظهور كتابين عن أبي نواس يستخدمان هذا المنهج التحليل النفساني في دراستهما لهذا الشاعر الكبير وخمرياته، وهما كتاب الأستاذ العقاد المذكور، ثم كتاب مماثل للدكتور محمد النويهي، وكان من أهم مآخذ الدكتور طه حسين على الإسراف في هذا المنهج الزعم مثلًا بأن أبا نواس كان يعشق الخمر عشقًا جنسيًّا، ويتغزل فيها تغزلًا جنسيًّا لسبب أو لآخر من مزاعم اللاوعي، أو المكبوتات النفسية، أو الحرمان الجنسي.

موازنة بين الفصول

والأقسام الأربعة التي يتضمنها كتاب الأستاذ محمد خليفة التونسي لا تخلو كلها من متعة وإيحاء، ولكنني أحسب أن خيرها ما جاء في القسم الرابع مختارًا من مقالات العقاد وشذوره؛ وذلك لأنه القسم الوحيد الذي يكاد يخلو من انفعالات الأستاذ العقاد العنيفة في النقد عندما تتصل موضوعات الحديث بشخصه أو بآرائه الخاصة ودعواته التجديدية من قريب أو بعيد؛ وذلك لأن الأستاذ العقاد من تلك الشخصيات الكبيرة التي يصعب عليها دائمًا أن تنسى نفسها، وربما كان في هذه الحقيقة المنبع الأساسي لفلسفته العامة في الحياة، تلك الفلسفة التي يتفرع عنها الكثير من اتجاهات منهجه في النقد والدراسة الأدبية وكتابة السير والمقالات واتجاهات الشعر، فكتاباته في «الديوان» يكاد ينعقد الرأي بين الباحثين والمثقفين على أنها كثيرًا ما تسرف في العنف الذي يلونه إحساس العقاد الشخصي، ومقدمات دواوينه وشعره النقدي لا تخلو هي الأخرى من بعض التعسف في الدفاع عن اتجاهه الأدبي وفلسفته العامة في الحياة والأدب، وليس كذلك مقالاته وشذوره التي ينطلق فيها أحيانًا كثيرة إلى جلاء كثير من القضايا الثقافية والأدبية العامة جلاءً هادئًا مستقيمًا، مع المحافظة على حرارة الطبع التي تتميز بها دائمًا شخصية العقاد.

فلسفة العقاد

والأستاذ العقاد من النفر القليل في بلادنا الذين نستطيع أن نستخلص لهم من مجموع إنتاجهم الثقافي فلسفة عامة في الحياة والأدب، وهي فلسفة يمكن أن نجملها في لفظتين: «الفردية، والحرية».

فالفردية هي التي أوحت للعقاد بأن يناضل طوال حياته في مجال الحياة العامة ضد الحكم المطلق، أو المذاهب الجماعية التي يفنى فيها الفرد، فرأيناه في سنة ١٩٢٨م يأخذ بخناق الحكم المطلق في كتابه الذي يحمل هذا العنوان، كما رأيناه يعود في مطلع الحرب العالمية الثانية إلى تأليف كتاب «هتلر في الميزان»، الذي يشجب فيه جميع أنواع الحكم الديكتاتوري الفاشي والنازي، ثم رأيناه بعد ذلك يلحق المذهب الشيوعي بهذين المذهبين في سخطه وعدائه العنيف.

والعقاد في تعصبه للفردية لا يريد في أبحاثه الأدبية أن يولي اهتمامه الأول لغير البحث عن الأديب أو الشاعر في إنتاجه، ويرى أن الأديب الذي لا يمكن العثور على شخصه المفرد الأصيل في أدبه لا يستحق أن يدرسه الدارسون، وهذه عقيدة ألحَّ الأستاذ العقاد على إظهارها في مقدمته لكتابه عن ابن الرومي، وفي مناقشاته التي أشرنا إليها مع الدكتور طه حسين ثم في الكثير من مقالاته النقدية التي يدعو فيها الشاعر؛ قائلًا:

كن أنت ولا تكن غيرك ولا تطمس ذاتك.

أو تلك التي يدعو فيها الناقد إلى البحث عمن قال، لا عما قال.

ويقول في مقال له تحت هذا العنوان من مجموعة «ساعات بين الكتب» وتأييدًا لهذا الرأي: «على أن هذه السُّنة نشأت في تقدير كل كلام فليس عندي أشد خطأ من القائلين: أنظر إلى ما قيل لا إلى مَن قال، ولا أستطيع أن أفهم كلامًا حق فهمه إلا إذا عرفت صاحبه ووقفت على كل شيء من تاريخه وصفاته. وفي مذكرات جمعتها وطبعتها في سنة ١٩١٢م اسمها «خلاصة اليومية» أقول: انظر إلى ما قيل لا إلى مَن قال، قاعدة لا يصح إطلاقها في كل حالة؛ فالكلمة تختلف معانيها باختلاف قائليها وكلمة مثل قول المعري مثلًا:

تعب كلها الحياة فما أعـ ـجب إلا من راغب في ازدياد

يؤخذ منها ما لا يؤخذ مما نسمعه في كل حين بين عامة الناس من التذمر من الحياة وتمني الخلاص منها، فإننا نثق بأن المعري مارس الأمور الجوهرية في الحياة، ودرس الشئون التي تكون بها عذبة أو مُرة، ونكدًا أو رغدًا، ولم يسبر منها أولئك العامة إلا ما يقع لهم من الأمور التي لا تكفي للحكم على ماهية الحياة، وكل ما رأيته بعد ذلك يؤيد هذا الرأي ويقرر هذه التجربة؛ فالكلمة الواحدة تختلف في معانيها باختلاف قائليها؛ فيؤبه لها من قائل ولا يلتفت إليها من قائل غيره؛ لأن الكلام جزء من الإنسان، وليس

بحركات تتموج في الهواء وتقع في الآذان، فإذا أردت أن تعرف الجزء فلا محيص لك من الرجوع به إلى كله الذي تجزَّأ منه، وإذا أحببت أن تفهم الكلمة فافهم المتكلم لأنها من معدنه أخذت، ومن مميزاته تعتبر وتوزن.»

وهذا قول يبدو سليمًا في نظر المنطق الشكلي القائم على القياس، ولكننا نخشى أن يُداخله الخطأ من التعميم، وهو الاتجاه الذي سجلناه منذ ما يقرب من العشرين عامًا عندما اشتبكنا نحن أيضًا في مناقشات عنيفة مع العقاد، ولكنه على أية حال يدخل في يسر ضمن فلسفته العامة التي تعتبر الفردية من منابعها الثرة.

والفردية أو — على نحو أدق — أصالة الفردية هي المبدأ العام الذي نجده خلف دعوة التجديد في الشعر التي قادها في النصف الأول من هذا القرن الأستاذ العقاد وصاحباه شكري والمازني، وهي الدعوة التي طالبت بأن يكون الشعر الغنائي تعبيرًا عن الوجدان الفردي للشاعر، وقد نجحت هذه الدعوة وطبعت تجديدنا الشعري كله بطابعها، وإن يكن هذا الوجدان الفردي قد تطوَّر بعد ذلك إلى وجدان جماعي، مع المحافظة طبعًا ودائمًا على الطابع الوجداني الذي حُرم منه هذا الفن الشعري، حُرم من أحد مقوماته الأساسية، على نحوٍ ما سنُفصل عندما نعرض لدفاع الأستاذ العقاد نفسه بعد ذلك عن شعر الفكرة أو الشعر الفلسفي، وبخاصة في مقدمته لديوان «ما بعد الأعاصير» وهو اتجاه انفرد به الأستاذ العقاد دون صاحبيه شكري والمازني.

وأما الحرية التي تعتبر المنبع الثاني لفلسفة الأستاذ العقاد العامة في الحياة والأدب، فنستطيع أن نجدها في عدد من مقالاته الثقافية العامة والنقدية الأدبية الخاصة على السواء، مثل: مقاله عن «فلسفة الجمال والحب» في مجموعة «مطالعات في الكتب والحياة»، ومقاله عن «معنى الجمال في الحياة والفن» من مجموعة «مراجعات في الآداب والفنون»، وفيهما يرجع كل جمال في الجسم البشري وفي الفن على السواء إلى الحرية؛ فالجسم الجميل هو الذي تتحقق فيه حرية وظائف الحياة بأن تكون أعضاؤه سليمة متناسقة مع غيرها على نحو يمكنها من أداء وظيفتها على خير ما يكون الأداء، وما الرشاقة التي تعتبر من أخص سمات الجمال إلا حرية الأعضاء وخفتها وتوثبها في أداء وظائف الحياة، وهو على أساس الحرية يبني وحدة الفكرة في الحياة والفن، فيقول في مقاله الثاني:

> وقد أحببت أن أُبين هنا ما أردته بوحدة الفكرة والحياة في الفن، فأقول أولًا، إن الحرية في رأيي هي العنصر الذي لا يخلو منه جمال في عالم الحياة أو في عالم الفنون، وإننا مهما نبحث عن مزية تتفاضل بها مراتب الجمال في

> الحياة لا نجد هناك إلا مزية حرية الاختيار التي يفضل بها الإنسان الكامل مَن دونه من المرجوحين في صفات النفوس وسمات الأجسام، ثم يفضُل بها الناس عامة الأحياء، ثم يفضُل بها الأحياء طبقات النبات ثم بها يفضل النبات الأشياء الجامدة أو المادة الصماء.

والعقاد مع ذلك من حسن الفطنة بحيث لا يغفل أن الحرية ليس معناها الفوضى وأنها لا تتنافر أو تتناقض مع النظام، فيقول: «وخلاصة الرأي أننا نحب الحرية حين نحب الجمال، وأننا أحرار حين نعيش من قلوب سليمة صافية فلا سلطان علينا لغير الحرية التي نهيم بها ولا قيود في أيدينا غير قيودها، ولا عجب، فحتى الحرية لها قيود.»

ولما كان الفن لا يحيا بغير قيود فقد عاد الأستاذ العقاد إلى توضيح هذه الحقيقة في مقال آخر نشره في أحد أعداد مجلة الهلال وعنوانه «الفن والحرية»؛ حيث يقول:

> والفن الجميل مدرسة النظام، كما هو مدرسة الحرية، فهل في ذلك من عجب؟ قد يبدو فيه العجب لمن يحسب أن الحرية تناقض النظام، ولكن الخروج على النظام هو الفوضى وليس هو بالحرية، ولا مشابهة بين الفوضى والحرية في صورة من الصور، بل هما شيئان متناقضان، وقد يكون الفارق بينهما أبعد من الفارق بين الحرية والرق في أثقل قيود الاستعباد.
>
> فالحرية كما قدَّمنا هي أن تختار، والفوضى هي أن تفقد كل اختيار وأن تختلط عليك الأشياء فلا ترى فيها محلًّا للتمييز والإيثار! نقول هذه فوضى، ونفهم من ذلك أننا فقدنا النظام وفقدنا الحرية فلا نحن مستقرون ولا نحن أحرار. ونقول هذا جميل فنفهم من ذلك أنه تنسيق سليم من شوائب الخلط والاضطراب، فهو نظام، ونفهم منه أيضًا أننا نستحسنه ونختاره فهو حرية وما من شيء غير الفن الجميل يمنحنا هاتين النعمتين النفسيتين؛ نعمة الحرية، ونعمة النظام مجتمعتين.

الدعوة إلى التجديد

وأبرز ما ظهرت فيه ملَكة الأستاذ عباس محمود العقاد النقدية منذ مطلع حياته كان الدعوةَ إلى التجديد في الشعر الغنائي الذي يتكون منه تراثنا الشعري التقليدي، وهي

دعوة كان الأستاذ عباس محمود العقاد وصاحباه شكري والمازني قد تأثروا فيها بلا ريب بحصيلتهم من الشعر الغربي وبخاصة الإنجليزي منه، وباتجاهات الثقافة والنقد عند الغربيين، وإن يكن من العدل أن نقر للأستاذ عباس محمود العقاد بنوع خاص بقدرته الفائقة على تمثُّل جميع ما يقرأ وهضمه، حتى يستحيل إلى جزء من ذاته من العناصر المكونة لشخصيته الثقافية والأدبية، حتى ليصعب أن يرجع هذا الرأي أو ذاك من آرائه إلى هذا الأديب أو المفكر الغربي أو ذاك؛ فالعقاد من القوة بحيث يطبع جميع آرائه بطابعه الخاص وكأنها منبعثة عن ذاته تلقائيًّا، حتى لنحس بأن الرجل لم يجانب الصواب عندما قال عن نفسه في مقدمة مجموعة «مراجعات في الأدب والفنون»: «ولو أن للخواطر يومَ بعثٍ تَرِد فيه إلى مناشئها لخِلت أنها ستُبعَث معي في جسد واحد يومَ يُنفَخ في الصور الموعود، أو لعادت معي حيث كنا في الحياة ولو كان لها ألف شبه يربطها بآراء المرتئين وكتابات الكاتبين؛ فإنما أنا قد عشتها وغذوتها، فلا أتخيلني قائمًا بغيرها، كما لا يستطيع أحد أن يتخيل جسده قائمًا بغير أعضائه، أو يتخيل رأسه ويديه وقدميه وسائر جوارحه راجعة يوم القيامة إلى جثمان غير جثمانه. إنني لا أحسب تفكير الإنسان إلا جزءًا من الحياة ونوعًا من الأبوة؛ فليس يسرني أن تنتمي إلى أفكار كل مَن أقلَّتهم هذه الأرض من الأدباء والحكماء والعلماء إذا كانت غريبةً عني بعيدةَ النسب من نفسي، كما لا يسرني أن ينزل لي كلُّ مَن في الأرض عن أبنائهم وبناتهم ولو كانوا أبناء سادة أو ذرية ملوك.»

وكل هذا حق إلى حدٍّ كبير، وبه يختلف العقاد فيما نرى عن صاحبَيْه، وبخاصة عن المرحوم المازني الذي ثارت بينه وبين زميله شكري وغيره من الأدباء والنقاد مناقشاتٌ حادة حول السَّرِقات الأدبية، أو أبوة بعض الفصول القصصية وبخاصة في قصة «إبراهيم الكاتب».

ولما كانت الدعوة إلى التجديد في الشعر الغنائي قد كانت دعوةً مشتركة بين العقاد وشكري والمازني، بل وبين شعر المهجر وبخاصة ميخائيل نعيمة، ثم الشاعر الكبير خليل مطران، فإننا لا نرى داعيًا إلى إعادة القول فيها بعد أن سبق لنا هذا القول في مقالنا عن «ميخائيل نعيمة»، ومقالنا عن «عبد الرحمن شكري» في هذه السلسلة، إنما يعنينا في هذا المقال أن نقف عند الناحية التي انفرد بها الأستاذ العقاد داخل هذه الجماعة، والتي استفحلت عنده فيما بعد، وهي الدعوة إلى شعر الفكرة أو الشعر الفلسفي، ودفاعه الحار عنها في مقدمة ديوانه «ما بعد الأعاصير»، وفي عدد من مقالاته الأساسية في مجموعة «مطالعات في الكتب والحياة»، ومجموعة «ساعات بين الكتب» التي تتضمَّن ثلاث مقالات

في مناظرةٍ بينه وبين الشاعر العراقي جميل الزهاوي سنة ١٩٣٧م، وأخيرًا في مقالة كبيرة له، عن فلسفة المتنبي، يقول فيها: «الحقيقة أن الفكر والخيال والعاطفة ضرورية كلها للفلسفة والشعر مع اختلاف في النِّسَب، وتغيُّر في المقادير؛ فلا بدَّ للفيلسوف الحق من نصيب من الخيال والعاطفة ولكنه أقل من نصيب الشاعر، ولا بدَّ للشاعر الحق من نصيب من الفكر ولكنه أقل من نصيب الفيلسوف؛ فلا نعلم فيلسوفًا واحدًا حقيقيًّا بهذا الاسم كان خِلْوًا من السليقة الشاعرية، ولا شاعرًا واحدًا يُوصَف بالعظمة كان خِلْوًا من الفكر الفلسفي، وكيف يتأتَّى أن تُعطَّل وظيفة الفكر في نفس إنسان كبير القلب، متيقظ الخاطر، مكتظ الجوانح بالإحساس كالشاعر العظيم؟ إنما المفهوم المعهود أن شعراء الأمم الفحول كانوا من طلائع النهضة الفكرية ورُسُل الحقائق والمذاهب في كل عصر نبغوا فيه؛ فمكانتهم في تاريخ تقدُّم المعارف والآراء لا يعفيه ولا يغص منه مكانهم في تواريخ الآداب والفنون، ودعوتهم المقصودة أو اللدنية إلى تصحيح الأذواق وتقويم الأخلاق لا تضيع سدًى في جانب أناشيدهم الشجية ومعانيهم الخيالية. هكذا كان شكسبير شاعرًا ناطق الفكر حتى في أغانيه الغزلية، وهكذا كان جيته وشللر وهايني شعراء الألمان الفلاسفة في استعدادهم وسيرة حياتهم، وفيما يُستقرى من مجموعة أعمالهم، وهكذا كان بيرون ووردزويرث وسوينبرن من الشعراء المجاهدين في أغانيهم، المغنِّين في جهادهم، وهكذا كان من قبلهم جميعًا دانتي اللجيري إمام النهضة الإيطالية، بل هكذا كان شاعر عظيم في أية لغة وفي أية قبيل.»

وهذه كلها مجادلة يبرع فيها العقاد كما سبق أن أوضحنا يومًا عند مناقشتنا معه التي أشرنا إليها من قبل، ولكنها لا تخلو من مغالطات؛ فالشعر لا يمكن أن يتَّسع للفلسفة أو التفلسف وبخاصة الغنائي منه، وفرق بين أن يتفلسف الشعر وبين أن يصدر عن فلسفة خاصة في الحياة الطبيعية ووجهة نظر محددة إليها، كما أن هناك فرقًا كبيرًا بين التأمل الفلسفي الذي يصطبغ بوجدان الشاعر وتثيره لواعجه ومخاوفه وأشواق روحه، وبين التفلسف أو الفلسفة، ولا نذهب في إيضاح كل هذه الفوارق التي تجاهلها العقاد إلى النظر في تعليقه في المقال نفسه على قول المتنبي:

إلف هذا الهواء أوقع في الأنـ ـفس أن الحمام مُر المذاقِ
والأسى قبل فرقة الروح عجز والأسى لا يكون بعد الفراقِ

حيث يقول: «فتأمَّلْ هذين البيتين، أَلَا ترى أنه قرن كلَّ حكم فيهما بسببه أو بتفسيره، وبإقامة الدليل الذي ينفي الغرابة عنه؟ أليس العقل هنا مساوقًا للطبع، متأهبًا لتعزيز حكمه، وتسويغ نظره وتمحيض المساعدة الطبيعية السمحة له.»

ومن البيِّن أن هذا التعليق لم يمسَّ في شيءٍ روعةَ هذين البيتين وتأثيرهما في النفس، فالمتنبي لا يورد فيهما أسبابًا ومسبِّبات، أو نتائج وتفسيرات، بل يتأمل في حقائق الحياة والموت ويستشعر الأسى من تلك الحقائق ويشعرنا به. وهذا تأمل لا تفلسف، ولعل في الفرق بين التأمل والتفلسف ما يميِّز شعر عبد الرحمن شكري الذي يتَّسم هو الآخر بسِمَة الفكر عن شعر العقاد الفلسفي، فشكري يتأمَّل، أما العقاد فيتفلسف أحيانًا على نحوِ ما فعل في مطولته التي يعتزُّ بها، وهي «ترجمة حياة شيطان»، ومطلعها:

صاغه الرحمنُ ذو الفضل العميم غسق الظلماء في قاع سقر
ورمى الأرض به رمي الرجيم عبرةً فاسمع أعاجيب العِبر

وبعد أن دعانا الشاعر إلى أن نسمع أعاجيب العِبر، أخذ يقص تلك الأعاجيب في مائة مقطوعة وعشر؛ كل مقطوعة من بيتين متَّحِدَي القافية في شعر جهم يعوزه الماء والرواء، بل التعبير والإيضاح لتعقُّد الأفكار، حتى لنرى العقاد نفسه يُقدِّم لقصيدته بمقدمة نثرية يسرد فيها موضوع القصيدة وأفكارها الفلسفية المعقدة، بل ويضطر إلى أن يوضح نثرًا في هوامشها ما أراد أن يقوله شعرًا وأحس أنه لم ينجح في الإفصاح عنه، وربما كان من الخير أن يستعيض عندئذٍ عن الشعر كله بالنثر، يستطيع أن يتسع لمثل هذا التفلسف الغامض.

ومع ذلك نرى هذا العملاق ينسى أحيانًا عقله الجبار ليدخره للنثر، وذلك لكي يُطلق عاطفته غير الجبارة بل الأليفة المتواضعة، كعواطف كبار الشعراء الذين لا يخجلون من ضعف الطبيعة البشرية، ولا يأنفون من الشكوى والتلهف، وذلك كي يستطيع أن يُسمِعنا شعرًا إنسانيًّا رائعًا مثل مقطوعته التي تحمل عنوان «نفثة» في الجزء الثاني من ديوانه؛ حيث يقول:

ظمآن ظمآن لا صوب الغمام ولا عذب المدام ولا الأنداء ترويني
حيران حيران لا نجم السماء ولا معالم الأرض في الغبراء تهديني

يقظان يقظان لا طلب الرقاد يدا ... نيني ولا سمر السمَّار يُلهيني
غصَّان غصَّان لا الأوجاع تبليني ... ولا الكوارث والأشجان تبكيني
شعر دموعي وما بالشعر من عوض ... عن الدموع نفاها جفن محزونِ
يا سوء ما أبقت الدنيا لمغتبط ... على المدامع أجفان المساكين
هم أطلقوا الحزن فارتاحت جوانحهم ... وما استرحت بحزن فيَّ مدفونِ
أسوان أسوان لا طب الأساة ولا ... سحر الرقاة من اللأواء يشفيني
سأمان سأمان لا صفو الحياة ولا ... عجائب القدر المكنون تُغنيني
أصاحب الدهر لا قلب فيسعدني ... على الزمان ولا خل فيأسوني
يديك فامحُ ضني يا موت في كبدي ... فلست تمحوه إلا حين تمحوني

فهذه المقطوعة الرائعة لا نخشى عليها شيئًا مما يقوله الأستاذ العقاد نفسه في مقدمة ديوانه «بعد الأعاصير» التي أشرنا إليها فيما سبق؛ حيث يقول: «ولعلنا بحاجة إلى التنبيه إلى تفاهة شائعة في مصر والشرق بين أدعياء الإحساس ممن لا يحسون ولا يفكرون، وفي اعتقادهم أن الإحساس والترقق مترادفان ويوشك أن يموت الإنسان عندهم من فرط الإحساس؛ لأنه يحس في زعمهم بمقدار ما يتراخى ويتخاذل ويئن وينوح.» وذلك لأننا لا نرى جودة الشعر في المكابرة وادعاء البطولة الكاذبة، كما لا نراها في الأنين والنواح، بقدر ما نراها في إخلاص الشاعر نحو نفسه وصدوره عما يجد، وقد مضى الزمن الذي كان النقاد يلومون فيه الشاعر لأنه يغاضب حبيبته ويثور على حبه لها، مؤثرين أن يقول ما قاله من قبل عاشق آخر لمعشوقته، فيفديها إن حفظت هواه أو ضيعته بدلًا من أن يغاضبها، حتى ولو كان إحساسه الصادق هو الغضب والتمرد، لا الخضوع والتلطُّف أو العكس، والذي لا شك فيه أن قوة الانفعال هي التي تولد الرؤية الشعرية لا التفكير الفلسفي الجاف.

إلى هنا يحسن أن نقف في حديثنا عن العقاد ناقدًا؛ وذلك لأن هذا المقال لا يمكن أن يتَّسع لبقية آرائه النقدية ومقاييسه الشعرية ومنهجه النقدي العام بما في ذلك المقاييس السليمة في نظرتنا، والمقاييس التي تستحق في رأينا أيضًا المراجعة والتقويم، وبخاصة بعض تلك المقاييس التي انساق إليها الأستاذ العقاد في خصومته العتيقة للشاعر التقليدي الكبير أحمد شوقي، وهي خصومة نحس بأن العقاد قد حاول التخفيف من عنفها بعد موت شوقي، على نحو ما أحسسنا في الحديث الذي ألقاه عن شعره في المهرجان الذي انعقد له بالقاهرة، بناءً على توصية من لجنة الشعر التي يرأسها العقاد بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، وليكن حديثنا عن كل هذا في مقال آخر.

٢

تحدثنا فيما سبق عن فلسفة العقاد العامة في الحياة ملخَّصة في الحرية والفردية، وحاولنا إيضاح الصلة العميقة التي تربط بين هذه الفلسفة ومنهج العقاد النقدي، وأُسس دعوته إلى التجديد في شعره الغنائي، وأرجأنا الحديث عن تفاصيل منهجه ومقاييس نقده إلى هذا المقال الثاني عنه.

نقد الشعر الغنائي

والواقع أن الحركة النقدية الجديدة في أدبنا العربي المعاصر، قد تركَّزت كلها أو كادت في نقد ما نُسميه شعر القصائد، ويُسميه الغربيون بالشعر الغنائي؛ وذلك لأن هذا الفن هو الذي يتكون منه الجانب الأكبر من تراثنا الأدبي، كما أنه الفن الذي ابتدأت فيه حركة البعث الأدبي بفضل محمود سامي البارودي. وإذا كان أدبنا المعاصر قد أخذ يشهد فنونًا أخرى وفدت إلينا من الغرب كفن المسرحية الشعرية والنثرية، وفن القصة والأقصوصة، وفن المقالة والسيرة الحديثة المنهج، فإن كل هذه الفنون قد ظلت زمنًا طويلًا بعيدة عن اهتمام النقد والنقاد الجادِّين، حتى لنرى الأستاذ العقاد نفسه يزدري فن التمثيل في بلادنا على نحوِ ما نُطالع في مقالٍ له بعنوان «التمثيل في مصر» منشورٍ في كتابه «مطالعات في الكتب والحياة»، وفيه يردُّ على قارئ يسأله لماذا لا يُعنَى بفن التمثيل؟ فيجيبه العقاد أن في عالم الأدب وعالم السياسة ما يشغل كلَّ وقته، وهو وإن كان لا يكره التمثيل ولا يبخسه قدره، إلا أن التمثيل في مصر «مَقْتلة للوقت، بل مذبحة طائشة يذهب فيها دمُ البريء المظلوم جهارًا، ليلًا ونهارًا، وما من حسيب ولا رقيب.» ثم يُرجِع سر هذا الانحطاط إلى الشعب الذي يسميه «ديموس» — وهي كلمة يونانية قديمة معناها «الشعب» — فيقول: «إن الأمر اليومَ يا صاحبي للمَلِك ديموس الأول والأخير، لا لي ولا لك في الآداب والفنون، وهل تدري ما هو المِلك ديموس؟ المِلك ديموس هذا هو مستعبِد قاهر يدعون إليه كثيرًا، ويثنون عليه كثيرًا، ولكنه بعد كل ما يُقال من مدح لسياسته، وثناء على حكومته، عُتُل أحمق مأفون الرأي، بليد الطبع، قذر العينين والأظافر، قد يستحق الصفع أحيانًا، ولكنه لا يجد الكفَّ الغليظة التي تملأ خده العريض الطويل؛ فلذلك لا يصفعه أحد، أو هم يصفعونه بكف غير الكف التي تصلح له فيعتدُّ الصنعَ مزاحًا رشيقًا، وتربيتًا رفيقًا. والمِلك ديموس لا يحب الوعَّاظ والأنبياء، ولا يألف الفلاسفة والعلماء، ولكنه

يحب المهرِّجين والمسخاء، ويألف المتزلِّفين والأدعياء، وفي عهد حكمه السعيد كثر هؤلاء النُّدماء الأماثل، وانتشر وظهرت البركة في صفوفهم، فامتلأ بهم بلاطه العامر، وانفسح لهم عقله الضيق، وما أوسع العقول الضيقة لصنوف الجهالة والحماقة! وما أحفلها بضروب السماجة والصفاقة! إن عقلًا منها لَيَسَعُ من ولائد العبارة أضعافَ ما تسعه عقول الفلاسفة أجمعين من ولائد الفطنة والنبوغ.»

وعلى ضوء هذه النظرة نستطيع أن نفهم كيف أن ناقدًا مثقفًا كالأستاذ العقاد لم يحاول في دعوته إلى التجديد الأدبي أن يطالب بتوسيع مجال هذا الأدب، وتنويع فنونه، وأخذ ما لا نعرفه منها عن الغربيين الذين استطاع العقاد أن يتَّصل بآدابهم بفضل إتقانه للغة الإنجليزية، وذلك في حين نرى شاعرًا أرستقراطيًّا تقليديًّا كأحمد شوقي تتفتح نفسه منذ شبابه الأول لفن كبير كفن المسرح، فيكتب منذ سنة ١٨٩٣م أولى مسرحياته الشعرية، وهي النسخة الأولى من مسرحية «علي بك الكبير»، كما نراه يعود بعد ذلك إلى هذا الفن فيكتب ابتداءً من سنة ١٩٢٧م حتى وفاته بعد ذلك بخمس سنوات سلسلة مسرحياته التي يمكن القول بأن هذا الفن قد دخل بفضلها ضمن تراثنا الأدبي الخالد. وعندئذٍ فقط ابتدأ العقاد الناقد يحس بأن ما يُؤلَّف في هذا الفن يستحق النقد، بدليل الكتيب العنيف الذي كتبه العقاد عندئذٍ في نقد مسرحية «قمبيز» لأحمد شوقي باسم «قمبيز في الميزان»، وهو نقد سوف نرى ما فيه من تعسُّف وبُعْد عن الأصول الخاصة بهذا الفن.

وإذا كان الأستاذ العقاد قد كتب مقالًا عن «المناهج في فن القصة» منشورًا في مجموعة «بين الكتب والناس»، فإن حديثه في هذا المقال قد جاء مقصورًا على تبصير أحد الشبان نظريًّا بالمناهج المختلفة التي ينتجها كُتَّاب القصة مثل قوله: «فمن القصَّاصين مثلًا مَن يجعل معوله على الحادثة أو الواقعة، فلا تطيق أن تقرأ له قصة تخلو من حادثة مروعة، أو ذات خطر في حياة أبطالها، وهو في هذا الباب صاحب قدرة بارعة لا يُستهان بها في تمثيل الحوادث واستكناه خفاياها والانتقال بها مع أطوارها المتعاقبة إلى غايتها. ومنهم مَن يجعل معوله على الشخصية يحلِّلها أو يعرضها لقارئه باللون الذي يعجبه ويستهويه، وقد يكون الكاتب خبيرًا بتحليل الشخصيات، أو لا تكون له خبرة بالتحليل، ولكنه مقتدر على إبرازها على صورة تسحر الأبصار وتدعوك إلى العناية بها، كما تُعنَى بمَن تعرفهم من الصحب أو الأقربين. ومنهم مَن يعوِّل على التشويق، ويعتمد التقديم والتأخير في سرده لأخباره ومواقفه تعليقًا لهوى التشويق، ويعتمد التقديم والتأخير في سرده لأخباره ومواقفه تعليقًا لهوى الاستطلاع في نفوس القراء الذين يأخذون بهذا

الأسلوب، ومنهم مَن يطرح التشويق جانبًا ويُخيَّل إليه أنه يتعمد الإملال أنفةً أن يظن به أنه يشتغل باله بتسلية القرَّاء، ويصطنع الحيلة للنزول عندهم منزلة الرضا والإقبال، ولكنه يعوِّض التشويق بالدقة والجد في التزام الحقائق وبلاغة التعبير … إلخ.» مما يوحي باتِّساع نظرة العقاد إلى هذا الفن وتنوع مناهجه، ولكن دون أن يتبين للعقاد رأي خاص في هذا الفن على نحوِ ما تبيَّنَّا وسنتبيَّن رأيه الخاص في فننا الأدبي التقليدي وهو فن الشعر الغنائي، وكل ذلك بالرغم من أن الأستاذ العقاد قد كتب هو نفسه منذ صدر شبابه قصة «سارة» التي تعتبر من النوع الذي يُسميه بالنوع التحليلي، بل وبالرغم من أن هذا الفن قد أخذ يجتذب إليه شيئًا فشيئًا أكبر عدد من متأدِّبينا، وكان من المتوقع أن يشغل مثل هذا الفن ناقدًا مثقفًا كبيرًا كالعقاد، ولكننا لا نذكر له في هذا المجال شيئًا، ولم نطالع له قط نقدًا لقصة أو لقصَّاص من معاصرينا في مصر أو غير مصر من الأقطار العربية.

وأما المجال النقدي الذي شغل العقاد منذ صدر حياته فقد كان كما قلنا مجالَ الشعر الغنائي، الذي يلوح لنا أنه المجال الذي يحرص عليه العقاد أكبر الحرص، ويودُّ أن يُذكر به شاعرًا، وناقدًا، بل هو المجال الذي خاض فيه العقاد معاركه النقدية العاتية، وبخاصة معركته العنيفة مع أحمد شوقي.

العقاد وشوقي

معركة العقاد مع شوقي لم تبتدئ بكتاب «الديوان» الذي ظهر جزءاه في سنة ١٩٢١م واشترك في تأليفهما المازني مع العقاد، بل ترجع أصول هذه المعركة إلى أبعد من ذلك بكثير؛ إذ تُطالع في أقدم مجموعة للعقاد، وهي «خلاصة اليومية» تعليقًا كتبه العقاد في سنة ١٩١٢م على أبيات قالها شوقي على قبر بطرس باشا غالي، ومن هذا التعليق نحس بالدوافع النفسية العنيفة التي أوغرت صدر العقاد على شوقي من مثل تزلُّفه للعظماء، ومداهنته لهم، وتمسحه بأبوابهم، فشوقي يقول:

والقوم حولك يا ابن غالي خُشَّعٌ … يقضون حقًّا واجبًا وذمامًا
يتسابقون إلى ثراكَ كأنه … ناديك في عهد الحياة زحامًا
يبكون موئلهم وكهف رجائهم … والأريحي المفضل المقداما

ويُعلِّق العقاد على هذه الأبيات الثلاثة؛ بقوله:

«أكان يريد أن يقول: إن زائري قبر الرجل — وفيهم سادات الأمراء والوزراء والعظماء والعلماء، وفيهم نائب مولاه الأمير ووكلاء الدول وأكابر السراة والوجهاء — أكان يريد أن يقول: إن هؤلاء كلهم ممن كانوا يقصدون من نادي ابن غالي موئلًا وكهف رجاء يستعطون من أريحية ساكنة الجواد، ويستدرون من أفضاله؟ أم أراد أن يقول كما قال الناس في هذا المعنى فأخطأ التقليد؟ أم لعله كان لا يريد أن يقول شيئًا؟ أم تراه يحس أنهم ملكوا عليه حتى دموع عينيه وأنه نائحة ألمعية أعد ليرثي كل من يموت من خدامها بلا مقابل؟»

ومع ذلك فإن موقف العقاد من أحمد شوقي لم يتحدد نهائيًّا وعلى نحو قاطع إلا في كتاب «الديوان» بجزأيه؛ حيث نرى العقاد لا يقرُّ لأحمد شوقي بأية موهبة، بل بأية حسنة شعرية، وعلى العكس من ذلك يهاجم كل شعره جملة وتفصيلًا أعنف الهجوم، ولا يجد العقاد ضيرًا في أن يكشف في مقدمة هجومه الفني على شوقي عن البواعث النفسية التي أضرمت في نفسه كره هذا الشاعر؛ فهو يتهمه بالزُّلفى لرجال السلطان وبإساءة استخدام ثروته في اصطناع المهرجين والمطبلين، والنيل من خصومه ومنافسيه سرًّا وعلانية بما في ذلك زملاء مدرسته الشعرية من أمثال حافظ إبراهيم، وكل ذلك فضلًا عما لم يصرح به العقاد، مثل هجاء شوقي لعرابي والعرابيين تملُّقًا للخديوي، وبخاصة في القصائد التي كان ينشرها شوقي في جريدة «المؤيد» وغيرها غفلًا من إمضائه، أو بإمضاء مستعار على نحوٍ ما أثبت البحث الحديث، وكل ذلك فضلًا عن أن العقاد كان مرتبطًا في صدر حياته بمعسكر الشعب الممثل عندئذٍ في «الوفد» أقوى تمثيل، على حين كان شوقي لصيقًا بالسراي ومن يلوذ بها أو يناصرها، ولم تظهر بعض اتجاهاته الشعبية إلا لمامًا وبعد عودته من منفاه في أواخر الحرب العالمية الأولى.

المعركة الفنية

وبالرغم من أن معركة العقاد مع شوقي قد كانت وراءها أسباب ودوافع نفسية وأخلاقية عميقة دفعتها إلى كثير من الإسراف الذي خرج بها عن نطاقها القاسي؛ فإن ما نحرص عليه هنا هو النظر في المقاييس التي اصطنعها الأستاذ العقاد في نقد شعر شوقي لنتبين صادقها من زائفها، والصحيح منها من المتعسف.

وأول ما يستحق النظر هو الأساس الفلسفي العام الذي بنى عليه العقاد نقده لشعر شوقي، وشعرنا التقليدي كله؛ فالعقاد بفلسفته الفردية ومنهجه النفسي لا يريد، كما رأينا في المقال السابق، أن يعترف بشاعر لا تطالعنا شخصيته ومزاجه الخاص ونظرته إلى الحياة، وفلسفته فيها من خلال شعره، وهذه نظرة تتَّفق إلى حدٍّ كبير مع طبيعة الشعر الغنائي وجوهره، ولكن موضع الخلاف هو: على أي نحو يجب أن تظهر شخصية الشاعر في شعره؟ وهل يجب أن يكون ظهورها سافرًا، أو على نحوٍ مباشر، أم يكفي أن يكون ظهورها من خلال موضوعه وطريقة علاج هذا الموضوع، ووجهة نظر الشاعر إليه وهدفه منه، ويكون في ذلك ما يكفي للتسليم للشاعر بالأصالة الشخصية والطابع الذاتي، وإلا لوجب ألا نسمي شاعرًا إلا من يصدر عن وجدانه الذاتي، ويتحدث عن تجاربه الخاصة، ومواضع أفراحه وأتراحه في الحياة؛ أي الشاعر الرومانسي دون غيره من شعراء الكلاسيكية، أو الوجدان الجماعي، أو أهل الفن للفن أو ما دون ذلك من شعراء مذاهب الأدب المختلفة وفنونه المتباينة، وعلى أساس هذه المفارقات الواجبة يمكن أن نتبين مدى تجنِّي العقاد على شوقي عندما أنكر عليه كل أصالة وتجديد، واتَّهمه بالسير في الدروب المطروقة البالية، والصدور عن القوالب التقليدية المتحجرة، فلشوقي صوره الشعرية القوية، وموسيقاه الرنانة وخطابيته الجهورية، وله مدرسته التي توافق مزاجنا أو لا توافقه، ولكننا لا نستطيع أن ننكر طاقته الشعرية الفذَّة.

وحدة القصيدة

ولقد كان المأخذ الثاني الكبير الذي أخذه العقاد على شعر شوقي هو انعدام الوحدة في قصائده التي جارى فيها تقاليد الشعر العربي القديم، بالرغم من تطور الفلسفة الجمالية العام تطورًا يتطلب الوحدة في كل عمل فني، ولقد فطن مطران أحد شعراء جيل شوقي إلى هذه الحقيقة الجمالية، ومنذ أن فطن إليها قرر — كما شرح في مقدمة ديوانه القديم — أن يطرح من هذا الديوان كل ما قاله على الغرار التقليدي فيما عدا قصيدة واحدة عز عليه أن يطرحها، وهي القصيدة التي وصف فيها غزو نابليون لألمانيا، وانتقام ألمانيا من فرنسا بعد ذلك بنحو ثلاثة أرباع القرن، وقد سمَّاها «١٨٠٦–١٨٧٠م».

والواقع أن «وحدة القصيدة» لها قصة طويلة في أدبنا العربي قديمه وحديثه كما أن مفهومها قد ظل غامضًا لزمن طويل؛ إذ نلاحظ أنه قد قُصد بها أحيانًا كثيرة في نقدنا الحديث إلى «وحدة الغرض»؛ وذلك لأن القصيدة العربية القديمة إذا كانت عند

ظهورها التلقائي قد تمتعت بلا شك بوحدة الغرض؛ إذ كان الشاعر يقول القصيدة أو المقطوعة لساعته في الأمر الذي يشغله، فإن التكسب بالشعر لم يلبث أن حمل الشعراء على المديح، وعز عليهم أن يقصروا عليه شعرهم فجمعوا في القصيدة الواحدة بين هذا المديح وأغراضهم التلقائية القديمة، وبهذا أصيبت القصيدة العربية بالتفكك وبخاصة في قصائد المديح، وإن يكن كثير من القصائد الأخرى قد توفرت لها وحدة الغرض على نحوٍ ما نشاهد مثلًا في غزليات العذريين بل الغزل الحسي أيضًا عند جميل والمجنون، وابن ذريح وكُثير وعمر بن أبي ربيعة وكثير غيرهم، ولكن لسوء الحظ رأينا أحمد شوقي يتابع الأقدمين في مدائحه فنراه مثلًا يستهل إحدى مطولاته في مدح الخديوي بقوله:

خدعوها بقولهم حسناءُ والغواني يغرهن الثناءُ

ولكن وحدة الغرض قد أخذت تختلط بعد ذلك عند العقاد وغيره من نقادنا المحدثين بما سمَّوه «الوحدة العضوية» أي بناء القصيدة بناءً هندسيًّا بحيث تخرج من بين يدي الشاعر كالكائن العضوي الذي لا يمكن نقل جزء منه مكان جزء آخر، وهي دعوة سليمة من ناحية الفلسفة الجمالية ولكنها لا تكاد تُتصوَّر في الشعر الغنائي الخالص الذي يقوم على تداعي المشاعر والخواطر في غير نسق وضعي محدد، وإنما نتصور هذه الوحدة العضوية في القصائد ذات الموضوع الذي له بدء ووسط ونهاية على نحوِ ما نشاهد اليوم في عدد من قصائد الشعراء الشبان المعروفين بالشعراء الواقعيين؛ حيث يتخذ كل منهم موضوعًا لقصيدته قصة قصيرة، أو دراما سريعة يعالج بها إحدى مشاكل عصره، أو مجتمعه.

وعلى هذا الأساس نستطيع أن نتبين ما في بعض المقاييس التي فرعها الأستاذ العقاد عن هذا الأساس من تعصب غير مقبول، مثل زعمه بأن القصيدة السليمة البناء الممتعة بالوحدة لا يمكن تقديم بيت منها على غيره، وحُكمه على قصيدة مثل رثاء شوقي لمصطفى كامل بأنها مفككة البناء لمجرد أن العقاد قد استطاع إعادة ترتيب أبياتها على نحوٍ جديد دون أن يبدو عليها التخريب، فالعقاد يعيد ترتيبها على النحو الذي نمثل له بالأربعة الأبيات الأولى التالية:

المشرقان عليك ينتحبان قاصيهما في مأتمٍ والداني

وجدانك الحي المقيم على المدى ولرُب حي ميت الوجدان

فارفع لنفسك بعد موتك ذكرها   فالذكر للإنسان عمر ثانِ
أقسمت أنك في التراب طهارة   ملك يهاب سؤاله الملكان

مع أن الأبيات: الثاني والثالث والرابع هنا يأتي ترتيبها في قصيدة شوقي الأصلية ١٤، ٢١، ٦٤، وأما الأبيات الأربعة الأولى في القصيدة الأصلية، فهي:

المشرقان عليك ينتحبان   قاصيهما في مأتم والداني
يا خادم الإسلام، أجر مجاهد   لله من خلد ومن رضوانِ
لما نعيت إلى الحجاز مشى الأسى   في الزائرين وروع الحرمانِ
السكة الكبرى حيال رباهما   منكوسة الأعلام والقضبانِ

وقد شتت الأستاذ العقاد الأبيات الثاني والثالث والرابع في مواضع مختلفة من القصيدة دون أن يبدو على نسق القصيدة العام وتسلسلها، فيما يزعم؛ أي اضطراب، ونحن لا نريد أن نناقش الأستاذ العقاد في سلامة الترتيب الذي اصطنعه أو عدم سلامته، ولكننا نُسلِّم له بما أراد لنسأله بعد ذلك: هل من الممكن أن يستقيم هذا المقياس في أي شعر غنائي ينظم مشاعر وخواطر متناثرة حتى ولو كان هذا الشعر هو شعر العقاد نفسه صاحب هذا المقياس المتعسف؟ وها هي قصيدة من قصائد العقاد أتاني بها أحد طلبتي،[1] وقد فعل بها ما فعله العقاد برثاء شوقي لمصطفى كامل؛ فأعاد ترتيب أبياتها ووضع جوار كل بيت رقم ترتيبه في القصيدة الأصلية التي يرثي فيها العقاد المرحوم حسين الحكيم من أدباء قنا المعروفين بالورع، وذلك في ديوانه «هدية الكروان» الصادر سنة ١٩٣٣م مجتزئين منها خشية الإطالة بهذه الأبيات:

(١) رفيق الصبا المعسول أبكيك والصبا
وما كان أعلى ما بكيت وأطيبا
(٩) عجيب لعمري موت كل محببٍ
إلينا وقد كان التعجب أعجبا

[1] هو الشاعر إبراهيم حمادة.

(١٣) عهدتك في شرخ الصبا ناضر الصبا
وفاجأني الناعي فأجفلت مكذبا

(١٠) أمن هو في ذكرى فتى العمر ينطوي
كما طوت الأسقام شيخًا معذبا؟

(٧) أألقاك؟ بل هيهات قد حالت المُنى
فأقرب منها أن أصافح كوكبا

(٣) أألقاك عند النيل إذ عدت في قنا
وأرعاك عند الجسر إن سرت مغربا؟

(٦) ونُحصي على الدهر البريء ذنوبه
وما كان إلا مزاحًا حين أذنبا

(٥) ونحسب أن الله لم يخلق امرأً
على الأرض إلا كي يقول ويخطبا

(٤) ونستنشد الأشعار في كل ليلة
ونطلب في كل الأحاديث مطلبا

(٨) إذا عدت أستحيي الشبابين في قنا
وجدتك رسمًا في التراب مغيَّبا؟

(٢) وآذن فيك الصبر ألا يعينني
وآذن فيك الحزن إلا تغلبا!

(٣٣) عليك سلام الله حتى يظلنا
سلام أظل الناس شرقًا ومغربا

فهذه الأبيات من قصيدة رثاء أيضًا كقصيدة شوقي، وقد أعاد الطالب ترتيب هذا العدد من الأبيات التي نقرؤها فتستقيم القراءة دون تعثر، أو إحساس بتخلخل، وتقديم وتأخير؛ لأن القصيدة كلها مبنية على خواطر وأحاسيس متناثرة يمكن ترتيبها على أوضاع متباينة، بل لقد استطاع الطالب المذكور أن يأتيني بعدة أبيات أعاد هو نفسه تأليفها من شطرات مختلفة تخيرها من قصيدة العقاد المذكورة واستقام لها الفهم، وهي:

رفيق الصبا المعسول أبكيك والصبا وما تعرف الدنيا سوى الموت مذهبًا
أألقاك عند النيل إن عدت في قنا لنطلب في كل الأحاديث مطلبًا؟

لقد كان ميمون النقيبة صالحًا ولا يذكر الأحباب إلا تحبُّبًا
وكان على كنز القناعة آمنًا فلم يعره عيش وإن كان أعذبًا
وكان عزيز النفس في غير جفوة وكان أمين السر والجهر طيبًا

ونحن لا نريد أن نتعسف فنرمي قصيدة العقاد هذه بالتفكك، وانعدام الوحدة العضوية على نحوِ ما فعل هو في نقده لشعر شوقي، ولكننا نقول إن المطالبة بالوحدة العضوية لا تكون إلا في فنون الأدب الموضعي كفن المسرحية، وفن القصة والأقصوصة، وأما في شعر القصائد فلا ينبغي أن يطالب بها إلا في الشعر الموضعي ذي الطابع الواقعي الذي تنبني القصيدة فيه، كما قلنا على قصة قصيرة، أو دراما سريعة، وأما الشعر الغنائي الخالص؛ أي شعر الوجدان فمن أكبر التعسف مطالبة الشاعر بمثل تلك الوحدة التي لا تقبل تقديمًا أو تأخيرًا في نفس أبياتها.

مقاييس المعاني

وأما المقاييس الفرعية التي استخدمها الأستاذ العقاد في نقد معاني شوقي، فمنها ما تحدَّث عنه نقاد العرب القدماء مثل «الإحالة»؛ أي المبالغة في المعاني مبالغةً مُسرِفة، فقد التفت إلى ذلك نقاد العرب القدماء كالآمدي والجرجاني وغيرهما، وإن اختلفوا بعد ذلك في منهج التطبيق؛ فرأى بعضهم إحالة فيما لا إحالة فيه، وإن يكن الأستاذ العقاد قد أخذ يفرِّع في ضروب الإحالة، فيقول: «أما الإحالة فهي فساد المعنى، وهي ضروب: فمنها الاعتساف والشطط، ومنها المبالغة ومخالفة الحقائق، ومنها الخروج بالفكر عن المعقول، أو قلة جدواه وخلو مغزاه.» ثم يأخذ بعد ذلك في ضرب أمثلة لكل هذه الأنواع من الإحالة في شعر شوقي، والكثير منها جدير بالنقد وإن لم يخلُ عدد منها من التعسف والقسر، نستطيع أن نجد له مثلًا واضحًا في نقده لقول شوقي في رثاء مصطفى كامل:

مصر الأسيفة ريفها وصعيدها قبر أبر على عظامك حاني

إذ يعلق عليه العقاد بقوله: «مصر أيها القارئ: ولا تخطئ فتحسبها القاهرة المعزية، فإنها مصر بريفها وصعيدها، مصر كلها ما هي إلا قبر واحد، فلله در شاعرها يرثي رجلًا أحيا نهضةً في بلاده فيجعلها قبرًا! ولأي ضرورة؟ وليدل على ماذا؟ لا شيء.» فأي تعسُّف بعد هذا؟ وماذا كان من الممكن أن يقول الأستاذ العقاد لو سمع خطيب اليونان

الأكبر «بركليس» وهو يقول: «إن الأرض كلها مقبرة للعظماء.» بمعنى أن الرجل العظيم لا يرقد في بقعة من الأرض، بل تستقر ذكراه في نفوس جميع البشر بشتى بقاع العالم، وهل تراه يتهمه بالسخف والإحالة؟!

وكذلك الأمر في مقياس «التقليد»، فهو مقياس قديم أسرف فيه نقاد العرب القدماء أيما إسراف، حتى رأوا سرقة فيما لا سرقة فيه؛ لأنه عام مشترك، وقد أخذ العقاد يبحث في تعسُّف عن سرقات لشوقي، ويتهمه بالتقليد، فيرى مثلًا أن قوله:

فارفع لنفسك بعد موتك ذِكْرها　　فالذِّكْر للإنسان عُمرٌ ثانِ

مغتصَب من بيت المتنبي:

ذِكْر الفتى عُمره الثاني وحاجته　　ما فاته، وفضول العيش أشغال

ولسنا نرى شبهًا بين البيتين فضلًا عن اغتصاب أو سرقة، إلا في عبارة «أن الذكر عُمر ثانٍ»، وهي ليست من غرائب المعاني التي يصح فيها الاتهام بالسرقة، فضلًا عن أن «شوقي» قد دمغه بطابعه الشعري الخاص، وهو طابع الإنشاء الخطابي، على حين نرى المعنى نفسه، يتخذ في بيت المتنبي طابع الحكمة؛ أي التقرير الإخباري، وفي مثل هذه الحالة لا تتركَّز الأصالة والخبرة في المعنى، بل في الأسلوب والطابع الشعري.

وباستطاعتنا أن نبرز نفس الملاحظات على المقياس الذي سمَّاه العقاد «الولوع بالأعراض دون الجواهر»؛ فالعقاد يريد أن يأخذ الشاعر بالغوص وراء المعاني الخفية، وإغفال المظاهر الحسية للأشياء والطبائع، والخطأ هنا يأتي — كالعادة — من التعميم، فما يطالب به العقاد قد يتمشى مع شعر الفكرة، ولكنه يتجاهل مدرسة كبيرة في الشعر كمدرسة «البرناسيين»، التي كانت ترى أن الشعر تجسيم ورسم ناطق، وكل ذلك فضلًا على أننا لا نعلم على وجه التحقيق تلك الجواهر التي يقصد إليها العقاد، وهل يريد أن يحيل الشعر إلى فلسفة وميتافزيقا على نحوِ ما حاول أن يقول في مقدمة ديوانه «بعد الأعاصير» الصادر سنة ١٩٥٠م؛ حيث نراه يدافع عن شعر الفكرة في حماس بالغ، مع أن زميله عبد الرحمن شكري كان قد حل هذه القضية، وفضَّ الجدل بطريق إنشائي رائع عندما تحوَّل الشعر الفكرة أو الأفكار بين يديه إلى تأمُّل وجداني؛ فشكري وإن يكن فكريَّ النزعة إلا أنه لم يحاول أن يودع قصائده الرائعة جواهر أو حقائق، وإنما أودعها

انفعالات وجدانه الحي العميق إزاء حقائق الحياة وجواهرها على نحوِ ما فعل في القصيدة التي يخاطب فيها المجهول بقوله:

يحوطني منك بحر لست أعرفه	ومهمة لست أدري ما أقاصيهِ
أقضي حياتي بنفس لست أعرفها	وحولي الكون لم تدرك مجاليه
يا ليت لي نظرة للغيب تُسعدني	لعل فيه ضياء الحق يبديه
إخال أني غريب وهو لي سكن	خاب الغريب الذي يرجو مقاصيه

... إلخ.

وإنما الذي أصبحنا نطالب به اليوم في الشعر الغنائي الجديد أن يتطور الوصف الحسي إلى وصف وجداني على نحو ما فعل مطران بهذا الفن فجدَّد منهجه.

الشاعرية والتشبيه

وأما الكسب الجديد الباقي في نقد العقاد لشوقي، وفي آراء زميلَيْه شكري والمازني، وفي دعوته التجديدية؛ فقد كان في نظرتهم إلى التشبيه ووظيفته الشعرية، وهي تلك النظرة التي نقلت التشبيه من مجال الحواس الخارجية إلى داخل النفس البشرية؛ إذ رأيناهم يطالبون بأن يكون الهدف من التشبيه هو نقل الأثر النفسي للمشبه من وجدان الشاعر إلى وجدان القارئ، وبذلك فتحوا الباب أمام التعبير الرمزي على نحوِ ما أوضحنا في عدد من المقالات السابقة لهذه السلسلة.

العقاد وقمبيز

قلنا إن العقاد لم يُعْنَ بنقد المسرحيات إلا بعد أن أخذ أحمد شوقي يُصدِر سلسلة مسرحياته الشعرية ابتداءً من سنة ١٩٢٧م، وأكبر الظن أن العقاد لم يكتب عن مسرحية «قمبيز» إلا باعتبار كتابته هذه جزءًا من حملته العامة العنيفة على شوقي؛ وذلك بدليل أننا لم نشهد بعد ذلك، ولا قبل ذلك، نقدًا للعقاد لأية مسرحية أخرى.

ومسرحية «قمبيز» تناوَلَ فيها شوقي فترةً حاسمة في تاريخ مصر، وهي فترة القضاء على استقلالها وسيادتها، ووقوعها فريسةً في يد الغزاة الأجانب الذين ظلوا يتعاقبون على حكمها منذ أواخر القرن السادس قبل الميلاد حتى نهاية فاروق، ولكن شوقي لم يرجع

في تصوير هذه الفترة إلى التاريخ الحقيقي الذي يفسر غزو الفرس لمصر لأسباب سياسية واقتصادية وعسكرية تتصل اتصالًا وثيقًا بالصراع الجبار الذي كان سائدًا عندئذٍ بين الفُرس من جهة، واليونان وقرطاجنة من جهة أخرى، وتطلُّع الفريقين إلى الاستيلاء على مصر لترجيح كفة الصراع، بل آثر أن يستخدم لفنه المسرحي أسطورة رواها المؤرخ اليوناني القديم «هيرودوت»، ونقلها عنه بعض المؤرخين المحدثين، وهي تلك الأسطورة التي تزعم أن «قمبيز» غزا مصر لأنه طلب من فرعونها «أمازيس» أن يزوِّجه من ابنته، ولكن «أمازيس» غشَّه؛ فبدلًا من أن يزوِّجه من ابنته «نفريت» زوَّجه «نيتيتاس» ابنة «أبرياس» الفرعون الذي قتله «أمازيس» واستولى على عرشه، ثم اكتشف «قمبيز» هذا الغش؛ فثارت حفيظته، وانتقم من فرعون بغزو مصر وسفك دماء أهلها، ونهب خيراتها وتدمير معابدها وقتل عجل «أبيس» إله المصريين القدماء، وإن تكن نوبات جنون هذا الطاغية السفَّاح قد أحاطت بما بقي في رأسه من عقل؛ فقتل أيضًا أخاه وأخته في ساعة جنونية، بل ولقي حتفه.

وليس من شك في أن «شوقي» كان له الحق في أن يُفضِّل هذه الأسطورة على التاريخ الواقعي؛ إذ رأى أنها أكثر مواتاةً لفنه، وأوفر حظًّا في خدمة الهدف الذي رمى إليه من تمجيد روح الفداء والتضحية الوطنية في شخصية «نيتيتاس» التي قدَّمت نفسها قربانًا على مذبح الوطن.

وإذا صحَّ هذا لا يكون هناك محل لأن يُشدِّد العقاد في كتابه «قمبيز في الميزان» النكيرَ على شوقي باسم التاريخ، ما دام شوقي نفسه قد آثر لفنه أن يخرج من مجال التاريخ إلى مجال الأسطورة، ومع ذلك فإن الحملة العنيفة التي شنَّها العقاد على مسرحية شوقي باسم التاريخ، إذا كان لبعض تفصيلاتها شيء من الوجاهة، فإن البعض الآخر لا يخلو من تعسُّف لا محل له.

فالأستاذ العقاد قد يكون محِقًّا عندما يأخذ على شوقي أنه لم يستخدم بعض الحقائق التاريخية الثابتة التي لا تتنافى مع هدفه الوطني، والتي تفسِّر إطباق الجنون على «قمبيز» مثل الهزائم الشديدة والخسائر الفادحة التي لقيتها جيوش الفرس في بلاد النوبة وفي الصحراء الغربية.

وعلى العكس من ذلك يظهر تعسُّف العقاد عندما يأخذ على شوقي أنه لم يستخدم في مسرحيته أسماء تاريخية لامعة كانت لها بعض الصلات بمصر أو فارس في تلك الفترة، مثل المُشرِّع اليوناني الشهير «صولون» أو «قارون» ملك «ليديا»، الذي لا يزال يُضرَب

به المثل الشعبي في وفرة الثراء. ويزيد هذا التعسُّف وضوحًا عندما نلاحظ أن العقاد لم يوضح لنا على أي نحوٍ كان يريد أن يُدخِل شوقي هاتين الشخصيتين أو غيرهما في المسرحية، وما هي الأدوار التي كان من الممكن أن تلعبها فيها، وهكذا يتَّضح كيف أن هذا النقد التاريخي لم يكن له محل، كما يتَّضح ما فيه من تعسُّف، وكذلك الأمر في عدد من مواضع النقد الجزئي التي أخذها العقاد على بعض تعبيرات شوقي وصوره الشعرية.

وإذا ذكرنا أن العقاد قد اقتصر أو كاد في نقده لمسرحية «قمبيز» على الناحية التاريخية، والناحية اللغوية، أدركنا كيف أن هذا النقد قد جاء أبعد ما يكون عن أصول هذا الفن، الذي يلوح أن الأستاذ العقاد لم يُعنَ بدراستها دراسة مستفيضة، كتلك التي وصل إليها في دراساته لأصول الشعر الغنائي وخصائصه ومدارسه، ولو أن العقاد كان قد عُنِي بفن الأدب التمثيلي العناية الكاملة، لَاستطاع أن يجد في مسرحية «قمبيز» لشوقي مآخِذَ فنيةً جادة لا يمكن أن يُخطِئها ناقد مستنير في هذا الفن.

ففي هذه المسرحية نلاحظ مثلًا أن الشخصية الأساسية ليست «قمبيز» وإنما هي «نيتيتاس»، التي أراد شوقي أن يصوِّر فيها الروح الوطنية، تلك الروح الذي أراد أن يحقق بها المشاركة الوجدانية مع القارئ أو المشاهد، وبها يضمن استجابة الجماهير.

والواقع أن «شوقي» قد أراد أن يجسِّم الوطنية المصرية في شخصية «نيتيتاس»، وأن يجعل منها ما يمكن أن يُشبَّه باللؤلؤة التي لا تذوب في الأوحال؛ وذلك لأنه صوَّر مصر عندئذٍ على حقيقتها من حيث الضَّعْف والانحلال والإسراف في البذخ حتى قتل النعيم حميَّة الشبان، وأصبح جيش مصر نفسه خليطًا من المرتزقة، وخاصة من اليونان الذين وصل أحدهم وهو «فانيس» إلى رتبة القائد، ثم غدر بمصر وجيشها، وأفشى سرها إلى «قمبيز» والتحق بالجيش الفارسي، ولكننا مع ذلك نلاحظ أن شوقي لم يستطع أن يصون صفاء هذه اللؤلؤة، أو أن يُوضِّح لنا سر نقائها، بل أن يُنحِّي عنها ما علق بها من أدران.

قدَّم لنا شوقي «نيتيتاس» على أنها مصرية سليلة الفراعنة التي تفدي البلاد بنفسها، وتدفع عن مصر شرَّ العجم، وتَقِي الوطن دنسَ الفتح وعاره، وتهتف دائمًا: «تعيش مصر وتبقى.» ولكنه مع ذلك لم يوضِّح لنا كيف استطاعت «نيتيتاس» أن تغلب على حقدها الإنساني المشروع على قاتل أبيها الفرعون «أمازيس»، أو كيف استطاعت أن تتناساه، ولم يستخدم الصراع المؤثر الذي كان من الطبيعي أن يثور في نفسها بين الموجدة الشخصية وحب الوطن، وخاصة أن شوقي قد جعل لتلك الموجدة أعقابًا تُذكيها وتزيدها ضرامًا حتى لتمس «نيتيتاس» في أعز ما تملك الفتاة، هو قلبها؛ فشوقي يحدِّثنا أن «نيتيتاس» كانت

تحب «تاسو» حارس أبيها، وكان هذا الجندي يبادلها حبًّا بحب طالما كان أبوها فرعونًا لمصر، حتى إذا قتله «أمازيس» واغتصب منه العرش، تحوَّلَ «تاسو» من «نيتيتاس» إلى «نفريت» بنت فرعون الجديد؛ وذلك لأنه على حدِّ قول شوقي:

يعشق الجاه والغنى لا يحب الغوانيا

فهو كالنحلة من زهر إلى زهر، وكالنعمة من قصر إلى قصر، ولم يستطع شوقي أن يهمل ما يثيره مثل هذا الغدر في نفس «نيتيتاس» من غيرة كاوية فنراها تخاطب «تاسو» بقولها:

أقسمتَ لي فاذهب فأقسم لها فأنت أهل للقسم الحانث

وإذا كانت هذه هي حالة «نيتيتاس» النفسية، وهذا هو مبلغ نقمتها على «تاسو» وغيرتها من «نفريت» الأنانية المحظوظة، أَوَما يكون القارئ والمشاهد على حق في أن يشك في مدى نبل «نيتيتاس»، وسيطرة روح التضحية والفداء على نفسها، مما يُذهِب بروعة بطولتها، ويُضعِف من عطفنا عليها وتحمُّسنا لها؟ وبخاصة أننا لم نشهد صراعًا نفسيًّا في حناياها بين كل هذه العناصر المتشابكة المتضاربة من حقد على قاتل أبيها، وغيرة من ابنته، ويأس من غرامها المحطَّم، ثم شعورها الوطني، واشتعال روح التضحية في نفسها. لم نشهد صراعًا تخرج منه منتصرة، مُغلِّبة روح الوطنية النقية السامية على مشاعرها الشخصية ومآسيها الخاصة، بحيث تزداد عندئذٍ تضحيتها نبلًا، وتزداد قلوبنا عليها حنوًّا.

وهذا هو النقد الأساسي الذي يمكن أن يوجَّه إلى هذه المسرحية التي أراد شوقي أن يمجِّد فيها روح الفداء والوطنية المصرية ممثَّلَةً في فتاة من سلالة الفراعنة، ولكنه لم يُصِب الهدف كما لم يُصِبه عندما حاول في مصرع كليوباترا، أن يردَّ إلى تلك الملكة اليونانية التي جلست على عرش مصر اعتبارَها، وأن يثير فينا العطف عليها، بل الإعجاب بها.

وكل ذلك فضلًا عن أن «شوقي» لم يعرف كيف يستخدم عناصر الصراع المتوفرة في مسرحيته في بنائها، وتوليد الحركة الدرامية الداخلية فيها على نحوِ ما فعل عمالقة هذا الفن.

ولكن الأستاذ العقاد لم يلتفت إلى شيء من كل هذا؛ لأنه كما قلنا، لم يُعْنَ بدراسة النقد المسرحي، بل والتأليف المسرحي، العنايةَ الكافية، فرأيناه يصرف نقده إلى نواحٍ

جانبية أو ثانوية أو شعرية لا تدخل، أو لا تكاد تدخل في صميم النقد المسرحي، فضلًا عن أن الكثير منها مردود كما سبق القول.

النقد البنَّاء

وإذا كنا فرغنا في هذا المقال من نقد العقاد الهدَّام الذي تجلى في معركته العنيفة مع أحمد شوقي، فقد بقي أن ننظر في نقد العقاد البنَّاء وفلسفته العامة في الأدب، وفي الشعر خاصة، وهو الفن الذي يعتبر المجال الهام، إن لم يكن الوحيد للعقاد ناقدًا، كما بقي أن ننظر في منهج العقاد في الدراسات الأدبية، وفي كتابة السيرة، وآراؤه في كل ذلك مبثوثةٌ في عدد من مقالاته وكتبه، وهي من الوفرة والاتساع بحيث تستحق أن نُفرِد لها مقالًا خاصًّا.

٣

فرغنا في المقالين السابقين عن الأستاذ عباس محمود العقاد من فلسفته العامة في الحياة وارتباطها الوثيق بآرائه في الأدب والنقد، كما فرغنا من خصومته مع المدرسة التقليدية وعلى رأسها أحمد شوقي، وبقي أن ننظر في آرائه العامة في الشعر ونقده، وفي الدراسة الأدبية وهدفها ومنهجها، ثم في السيرة ومنهجه في كتابتها.

نظرية الشعر

والنظرية العامة التي يلوح أن الأستاذ العقاد قد تحمَّس لها، هو وزميلاه شكري والمازني — روَّاد دعوة التجديد في الشعر المعاصر — هي النظرية التي تطالب بأن يكون الشعر تعبيرًا عن وجدان الشاعر وحياته الباطنية؛ أيْ صورة لنفسه، فهو يقول في مقدمة كتابه «ابن الرومي: حياته من شعره» عن الطبيعة الفنية إن: «تمامها إنما يتحقق بأن تكون حياة الشاعر وفنه شيئًا واحدًا لا ينفصل فيه الإنسان الحي عن الإنسان الناظم، وأن يكون موضوع حياته، فديوانه هو ترجمةٌ باطنية لنفسه، يخفى فيها ذِكر الأماكن والأسماء ولا يخفى فيها ذِكر خالجة ولا هاجئة مما تتألَّف منه حياة الإنسان.»

وهو يبلغ بهذا الرأي أقصاه عندما يقول في مقال له بمجموعة «ساعات بين الكتب» إنه إذا لم تعرف حياة الشاعر من ديوانه فما هو بشاعر، ولو كان له عشرات الدواوين.

والذي لا شك فيه أن الأستاذ العقاد انساق إلى هذه النظرة المتحمسة لشعر الوجدان الذاتي بالدعوة التي قادها هو وزميلاه لتجديد الشعر العربي المعاصر، ثم باتجاهه النفسي في البحث الدائم عن خلجات النفس البشرية ومحاولة اكتشاف شخصيات الأدباء من خلال إنتاجهم الأدبي، وذلك بالرغم مما في هذه النظرة من إسراف، فهناك ضروب من الشعر يختفي فيها الشاعر ويجب أن يختفي، كالشعر الملحمي والشعر التمثيلي، بل إن الشعر الغنائي نفسه منه ما لا نعثر فيه على شخصية الشاعر بطريق مباشر، بل نتلمَّس عنها بعض اللمحات من نظرته إلى الأشياء والناس، ومن أسلوب عرضه عندما نحس أن هذا الشاعر أو ذاك — مثلًا — متفائل أو متشائم، وعاطفي انفعالي، أو متهكم ساخر، وأما الشعر الذي يتخذ الشاعر نفسه محورًا له فهو الشعر الرومانسي وحده، ومن المؤكد أن الأستاذ العقاد نفسه قد قال كثيرًا من الشعر غير الشخصي الذي لا نعثر فيه على شخصيته بطريق مباشر، وكل ما نستطيع أن نستشفَّه منه هو الحالة النفسية التي صدر عنها، وفلسفة الحياة التي يريد أن يوحي لنا بها. ومن المعلوم أن شعراء الفن للفن وجماعة البرناسيين قد كان مصدر ثورتهم على الشعر الرومانسي هو الإفراط في «الأنا» التي طغت على شعرهم كله، حتى أحالته إلى مجرد وسيلة للتعبير عن هذه «الأنا»، دون عناية كافية بالقِيَم الجمالية للشعر، مما دعا أصحاب الفن للفن إلى القول بأن الشعر لا ينبغي أن ينحط إلى مستوى الوسيلة مهما شرُفت، بل يجب أن يُعتبَر غايةً في ذاته؛ أيْ إن يكون خلقًا للقِيَم الجمالية قبل كل شيء، حتى ذهبوا إلى حدِّ القول بأن اللغة ليست وسيلة في الشعر، بل إنها كمحجَر الرخام الذي ينحت منه الشاعرُ صورةً على نحوِ ما ينحت المثَّال تماثيلَه من الرخام.

ولكن مثل هذه النظرية كان من السهل أن تُستغَل أقوى استغلال ضد شاعر كبير كأحمد شوقي، الذي يصعب أن نستخلص من شعره الوفير صورةً نفسية متكاملة لشخصه، وربما كان ذلك لأن شوقي لم يكن يقول الشعر للتنفيس عن نفسه، بقدر ما كان يقول لاكتساب الحظوة الملكية حينًا، والشهرة الشعبية حينًا آخر، وقد عاب العقاد عليه كل ذلك كما أوضحنا في المقال السابق عند حديثنا عن الخصومة بينهما.

مجال الشعر

وتأسيسًا على هذه النظرية العامة، كان من الضروري أن يُطالِب العقاد كلَّ شاعر بأن يصدر عن طبعه، وألَّا يحاول القول فيما يتعارض مع هذا الطبع حتى يأتي شعره صورة

لروحه، وهذه النتيجة المنطقية نستطيع أن نطالعها في مقدمة كتاب «ابن الرومي»؛ حيث يقول: «إن مزايا الشعر كثيرة، تتفرَّق بين الشعراء ويتفرَّق الإعجاب بها بين القراء، وقد يُحرَم الشاعر إحداها أو أكثرها، وهو بعدُ شاعرٌ لا غبارَ عليه؛ لأنه يحس نمطًا من الشعر يقيم به الشاعرية، كالجمال في الحِسان يروقنا في كل وجهٍ بلونٍ وسِمة، وهو في جميع الوجوه رائقٌ جميل، وكاللمحة الواحدة من ملامح الجمال تحلو في هذا الوجه وتحلو في ذاك، ولا تشابُهَ بينهما في غير الحلاوة؛ ففي العيون ألفُ عين جميلة لا تشبه الواحدة أختها، ولا تتَّفق اثنتان منها في معاني النظرات ومحاسن الصفات، وليس هذا إلا جمالًا واحدًا عن الكلام على جوهر الجمال.»

وهذا حق ومُتسق مع نظرة العقاد العامة للشعر، ولكننا — لسوء الحظ — لا نلبث نطالع له آراء أخرى مناقضة لهذا الرأي تمام المناقضة مثل قوله في «حد الشاعر العظيم» من مقال له عن المتنبي في مجموعة «مطالعات في الكتب والحياة»:

> ومن الشعراء من يطربك متغزلًا أو يعجبك واصفًا أو من يشجوك شاكيًا أو راثيًا، أو من تستمع له فتحلو لك نغمته في بعض مذاهبه، ولكنك لا تلقى عنده مستمعًا في غير الباب الذي تستحسنه منه، فهؤلاء الشعراء تستريح النفس إليهم في حالة من حالاتها، وتتسلَّى بهم في بعض نوباتها، غير أنها لا تشعر بعظمة فيهم حين تنصت إليهم، وهي على حق فيما تراه، فإن الشاعر الذي لا يخاطب النفس إلا من ناحية واحدة كالآلة الموسيقية التي ليس فيها غير وتر فرد؛ فهي تنطق بصوت واحد من أصوات تلك الحياة، ولكنها لا تتَّسع لتمثيل روايتها الكبرى بأصواتها المنوعة وأصدائها المختلفة المتجاوبة.

ونحن لا نريد أن نناقش هذا الرأي إلا بآراء العقاد الأخرى نفسها، فنسأل كيف يمكن أن ينطق الشاعر بكافة النغمات المتناقضة المتضاربة، بل لِنَقُل المتناغمة المتجاوبة أو المتكاملة، ما دام العقاد نفسه يطالب الشاعر بأن يكون شعره صورةً لنفسه. والغالب أن تكون النفس ذات لون خاص واتجاه معين، ومطالبتُها بأن تجمع بين الاتجاهات والألوان والنغمات كافة مطالبةٌ لها بما ليس فيها، وهذا يُناقض نظرية العقاد العامة، كما يناقض ما نستطيع أن نستخلصه من الآداب كافة، وإلا لَجاز أن نتنكَّر لشعر الرومانسيين مثلًا؛ لأنهم لم يصدروا في كل شعرهم إلا عن حالة نفسية محددة لا تعدُّد فيها، ولم

يعزفوا إلا على وتر واحد، بل إن وترَ كلٍّ فرد منهم يختلف عن وتر الآخر، وفي هذا تَكمُن أصالته الفريدة، ونحن نقرأ دواوين عدد من كبار شعرائنا المعاصرين فيُخيَّل إلينا أحيانًا كثيرة أننا لم نقرأ غير قصيدة واحدة متنوعة؛ فدواوين «ناجي» مثلًا تكاد تكون قصيدة غرام متصلة، وديوان «الشابي» يكاد يكون ثورة نفسية متلاحقة الانفجار، ودواوين علي محمود طه تكاد تكون فرحة مستمرة بالحياة، ودواوين شكري تكاد تكون تأملًا متَّصلًا واستبطانًا مستمرًّا لذاته، ومن المؤكد أننا لا نستطيع أن ننكر العظمة على كل هؤلاء الشعراء لمجرد أنهم لم يعزفوا على كل النغمات، وهنا نلتقي برأي العقاد الأول المتماشي مع نظرته العامة للشعر.

موضوعات الشعر

ولكننا عندما ننظر في مجالات الشعر وموضوعاته التي طرقها العقاد نفسه في دواوينه العديدة، نميل إلى الاعتقاد بأن العقاد قد آثَر لنفسه الضرب على سائر النغمات؛ فله الشعر الفلسفي، والشعر العاطفي، وشعر المناسبات التقليدية، بل ونراه يحاول أن يكتشف موضوعات جديدة للشعر على نحوِ ما فعل ديوانه «عابر سبيل»؛ حيث يحدِّثنا أن في الحياة العادية وفي الشوارع والحوانيت أشياءَ كثيرةً تصلح لأن تكون مادة للشعر، مثل: الفواكه المكدَّسة في الحوانيت، أو القرود الحبيسة في حديقة الحيوان، وقد نظم هذا الديوانَ كله في هذه الأشياء وأشباهها.

وإنه وإن يكون هناك خلاف شديد بين الشعراء والنقاد حول موضوعات الشعر، وما يصلح منها ولا يصلح لأن يكون مادة لهذا الفن الجميل، إلا أن هناك مع ذلك إجماعًا على أن النظم في موضوع قبيح أو تافه بطبيعته لا يمكن أن يصبح شعرًا؛ أي فنًّا جميلًا، إلا إذا استطاع الشاعر أن يُضفِي الجمال على ما يصِفُ أو ينتزعه منه حتى تهتزَّ له النفس أو تطمئن حاسة الجمال، وذلك إما بفضل الصور الشعرية التي ينحتها الشاعر من اللغة عند وصفه لشيء تافه، وإما بفضل المشاعر الجميلة الخيِّرة التي يضيفها الشاعر على الشيء القبيح أو المؤلم؛ أيْ بفضل المشارَكة الوجدانية التي تجمع بين الشاعر وبين ما يصف.

ووصْفُ الأشياء العادية التي تبدو تافهة لم يبتكره الأستاذ العقاد في الشعر العربي، وأكبر الظن أن ابن الرومي هو الذي وجه هذه الوجهة، وبخاصة إذا ذكرنا أن ابن الرومي كان من الشعراء المفضَّلين الذين تناوَلهم العقاد، كما تناولهم زميله المازني بالدراسة

والنقد، ولابن الرومي في شعر المشاهدات اليومية العادية — أيْ شعر عابر السبيل — مقطوعات فنية رائعة مثل وصفه للخبَّاز وغيره، ولكن العقاد لا يستطيع أن يتمهَّل عندما يصف ليخلق شيئًا من لا شيء، وينحت الصور الجميلة من الحركات التافهة، كما يفعل ابن الرومي، بل نراه يفر من موضوع وصفه إلى التداعي، وهو تداعٍ لا يسوقه الخيال الشعري ولا الفيض العاطفي، بل يسوقه الفكر، والعقاد بطبيعته رجل فكر قبل كل شيء، وكثيرًا ما يأتي تداعيًا متلمسًا مجتلبًا قد يدل على براعة، ولكنه لا يدل على شاعرية مصورة أو عطف إنساني عميق، على نحوِ ما أوضحنا في الجزء الأول من كتابنا «الشعر المصري بعد شوقي»، والحديث عن الشارع والزقاق والقرية استطاع الاشتراكيون الواقعيون أن يخلقوا منه شعرًا وأدبًا رائعًا في كثير من الحالات، ولكن العقاد في «عابر سبيل» قد آثَر أن يتحدث عن الأشياء والحيوانات عن أن يتحدث عن الناس وحياتهم، وما كان له أن يصدر عن تلك النزعة التي يعاديها في عنف.

ومن البيِّن أنه بغير مثل هذه الفلسفة الحانية على الناس العاديين وكفاحهم الشاق في الحياة، من الممكن أن تؤدي مثل هذه النزعة في شعرنا العربي إلى الانتكاس نحو الهُوَّة التي كان قد وصل إليها قبل البارودي، عندما انتهى الأمر به إلى معالجة التوافه؛ مثل: وصف القلم أو المحبرة أو هدية عتب أو ما شاكَلَ ذلك من موضوعات كان الشعراء يفتعلون فيها الشعر، ويتسابقون في إظهار المهارة اللفظية أو توليدات الخيال، دون أن يحفِّزهم إلى قول الشعر حافزٌ إنساني قوي، أو عاطفة حانية، أو خيال خلَّاق في غير تصنُّع أو اجتلاب.

وكما حاوَل العقاد أن يقول الشعر على لسان «عابر سبيل»، فإنه أراد أيضًا أن يوجِّه الشعر والشعراء وجهة جديدة يقول إنها الوجهة المحلية الواجبة، وهي وجهة التغني بالكروان بدل البلبل، الذي يؤكِّد الأستاذ العقاد أنه لم يسمعه ولا رآه قط في بلادنا، ولا يعتبره من طيور بيئتنا الطبيعية، ويتهم شعراءنا بترديد اسمه بالباطل نقلًا عن الشعراء الغربيين، ولستُ من علماء الحيوان والطيور لأفصل في زعم الأستاذ العقاد، ولكنني أعلم أن أهلي في الريف يُسمُّون طائرًا صغيرًا يزقزق على الأشجار باسم البلبل، ولقد حدث في إجازتي القصيرة الأخيرة بالريف أن جاءني أطفالي صائحين بأنهم قد اصطادوا ببندقية الرش بلبلًا أرَوْني إياه، فإذا به يشبه العصفور إلا أنه أنحف منه جسمًا وأطول ذنبًا ومنقارًا، وما أحسب أن الشعراء يُعتبَرون من الضالين إذا كانوا قد جاروا أهلَ قريتنا وأطفالي في الحديث عن البلبل وزقزقته، ولكننا مع ذلك قد ظفرنا من الأستاذ العقاد

بديوان قائم بذاته خصَّص معظمَه لتغريد الكروان وإيحاءاته، وسمَّاه «هدية الكروان»، وإن كنت أعتبر القصيدة الأولى التي كتبها الأستاذ العقاد عن الكروان ونشرها في الجزء الأول من ديوانه لا تزال خيرَ ما قال بوحي من الكروان، وأن ما قاله بعد ذلك فيه — وبعد أن اعتبر هذا الموضوع كشفًا جديدًا — لا يسمو إلى مستوى هذه القصيدة التلقائية الأولى التي مطلعها:

هل يسمعون سوى صدى الكروان صوتًا يرفرف في الهزيع الثاني
يحدو الكواكب وهو أخفى موضعًا من نابغ في غمرة النسيانِ

الشعر والمضمون

ومع ذلك، فمن رَأْينا أن الأستاذ العقاد قد كان أكثر توفيقًا، وأسدُّ توجيهًا، في حديثه عن مضمون الشعر، أكثر من حديثه عن موضوعات الشعر ومجالاته، فهو قد صحَّح بلا ريب تصحيحًا سليمًا.

وما فهمه بعض الأدباء والشعراء التقليديين من دعوته هو وزميلَيْه إلى التجديد، إذا ظن بعضهم أن التجديد يتحقق بالحديث مثلًا عن القطار أو الطائرة بدلًا من الناقة على نحوِ ما فعل الشاعر البدوي محمد عبد المطلب، بل الشاعر الحضري علي الجارم، فبادَرَ الأستاذ العقاد وجماعته بتصحيح هذا الفهم الخاطئ، مؤكِّدين بحقٍّ أن التجديد المطلوب لا يتحقَّق باختيار موضوع جديد، بل يتحقق بالمضمون الجديد؛ أيْ بالخواطر والأحاسيس والتأملات الأصلية المبتكرة النابعة من ذات النفس العصرية بثقافتها وفلسفتها وطرائق انفعالها بالحياة، فقال العقاد عن العصرية في الشعر:

«إن وصف الطائرة لا ينم عن روح عصرية إلا كما ينم وصف قطار من الجِمال داخل مدينة لوندرة أو باريس على جاهلية الشاعر الإنجليزي أو الفرنسي، فإذا مثل الطيارة بدويٌّ قادم من جوف الصحراء، فليس يستخرج أحد من ذلك أنه حديث الذهن، مدني النفس؛ إذ ليس المعول في معرفة عصرية الشاعر على وصفه الاختراعات العصرية، ولكن على كيفية الوصف ووجهة النظر.»

بل لقد صحَّح العقاد أيضًا بعض المقاييس القديمة، أو على الأصح ناصَرَ من القدماء مَن يستحق المناصَرة في ضوء ثقافتنا العصرية الواسعة.

فابن قتيبة في كتابه «عن الشعر والشعراء» نراه يقسِّم الشعر إلى أنواع، منها ما حسن لفظه وحسن معناه، ومنها ما فسد أحدهما، ونراه في الحديث عن المعنى يتطلَّب في كل بيت أو أبيات من الشعر معنًى عقليًّا أو حكمة أخلاقية، وعلى هذا الأساس يعيب بعض الشعر الرائع بدعوى خُلوِّه من المعنى، مثل قولِ كُثير في وصف عودة الحجيج:

ولمَّا قضينا من مِنى كلَّ حاجة	ومسح بالأركان مَن هو ماسحُ
وشُدَّت على حدبِ المطايا رِحالُنا	ولم ينظر الغادي الذي هو رائحُ
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا	وسالت بأعناق المطيِّ الأباطحُ
نقعنا قلوبًا بالأحاديث واشتفت	بذاك قلوب منضجات قرائحُ
ولم نخشَ ريبَ الدهر في كل حاله	ولا راعَنا منه سنيحٌ وبارحُ

وجاء عبد القاهر الجرجاني الناقد الفحل صاحب «أسرار البلاغة» و«دلائل الإعجاز»، فصحَّح هذا الفهم الخاطئ لابن قتيبة، ودافَعَ عن هذه الأبيات الجميلة أروع دفاع، مُظهِرًا ما فيها من براعة التصوير، مؤكِّدًا أن الشعر قد يخلو مما يسمِّيه ابن قتيبة بالمعنى، ومع ذلك يبلغ الذروةَ في الشاعرية بقوة تصويره، كما هو الحال في هذه الأبيات.

ثم جاء الأستاذ العقاد فكتب في صحيفة البلاغ سنة ١٩٢٥م مقالتين مدروستين بعنوان «في الأساليب»، ونشرهما بعد ذلك في مجموعة «مراجعات في الأدب والفنون»، وفي إحداهما يُورِد أبياتًا لكُثير، وأخرى للعتابي في وداع جارية، ثم يعلِّق على المقطوعتين بقوله:

> والمقطوعتان ولا ريب من أعذب الشعر وأسلسه، وهما كذلك خلو مما تعوَّد النقَّاد أن يسموه بالمعاني في الشعر، ولكننا لا نقول مع القائلين إنها طلاوة لفظية ليس إلا … ولسنا نحسب الفضل في استحسانهما للحروف والكلمات كما يحسبون؛ فإن في الشعر شيئًا غير الألفاظ والمعاني الذهنية، وهو الصور الخيالية وما ينطوي عليه من دعاوى الشعور، وأبيات هاتين القطعتين حافلة بالصور التي تتوارد على الخيال كما تتوارد المناظر للعين في الصور المتحركة، فيكاد القارئ ينسى كلماتها وحروفها وهو ينشدها بما يستشفه فيها من الأخيلة المتلاحقة، وما يصحبها من الخواطر الحية المتساوقة، ولو أن أبياتَ كُثير نُقِلت إلى اللوحة لَملأتْ فراغًا من الشريط المصوَّر لا يملؤه أضعافُها من قصائد المعاني

> وقصص الواقع؛ لأنها تنقل لك صور الحجيج غادين رائحين يجمعون متاعهم وينشدون رواحلهم، ويحثهم الشوق إلى أوطانهم بعد أن قضَوْا فريضتَهم التي فارقوا من أجلها ديارهم وأصحابهم، ثم تنقل لك صورةَ البطحاء تعلو فيها أعناق الإبل وتسفل، وتنساب أحيانًا كما تنساب الأمواج كَرَّةً بعد كَرَّة، وفوجًا بعد فوج، ثم تنقل إليه في المنظر نفسه صورة الركبان أقبل بعضُهم على بعضٍ جماعاتٍ يتجاذبون أطرافًا من الحديث، ويتطارحون آلافًا من الروايات والأنباء، ويذهبون في ذلك كلَّ مذهب تلمُّ به الأذهان في حشد كثير مختلِف الأوطان والأعمار متباين التجارب والأطوار، ثم تنقل إليه صورة القائل في نفسه من الشجن واللوعة، وما يحركه من ذاك إلى التسلي بالحديث واللياذ بغماز الناس، ولا تفوتك من تلك الصور قصة كاملة تُنبِئك عنها «القلوب المنضجات القرائح»، وتدل عليها رائحة السآمة التي تنسم عليك من قوله: «ومسح بالأركان مَن هو ماسح»، كأنما تمسيح الأركان لم يكن همه الذي يعنيه من تلك الرحلة، وكأنه كان يتوسَّل به إلى مأرب يشغله عن الأركان ومَن يمسحها من الماسحين، وإلى جانب هذه المناظر والخواطر حواشٍ شتى يُضفِيها الخيال وتمليها البديهة، فإذا أنت من الأبيات الخمسة في وادٍ يموج بالمشاهد ويتتابع بدواعي الشعور، وفي ذلك على ما نرى شيء غير اللفظ السهل الذي يحسب قوم من النقَّاد أنه كل ما في هذه الأبيات من فضيلة الجودة ومزية الإعجاب.

ويُستفاد من هذا التعليق وأمثاله، أو على الأصح ينبني عليه أن اللغة ووسائل تصويرها تُعتبَر عنصرًا أساسيًّا في الشعر قد لا يقل أهميةً عن المضمون الفكري أو العاطفي، ومع ذلك نرى العقاد، وبخاصة في مجال الجدل النقدي، يتنكَّر أحيانًا لِلُّغة وأهميتها تنكُّرًا تامًّا، وذلك على نحو ما فعل عند حديثه عن الشاعر البدوي محمد عبد المطلب في كتابه «شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي»؛ حيث يقول في معرض محاجة عبد المطلب ومدرسته التي كانت تُعنَى باللغة عنايةً بالغة:

> وغنيٌّ عن الشرح أن اللغة ليست هي الشعر، والشعر ليس هو اللغة، وأن الإنسان لم ينظم إلا للباعث الذي من أجله صوَّر أو صنع التماثيل، أو غنَّى أو وضع الألحان، فالباعث موجود بمعزل عن الكلام والألوان والرخام والألحان، وإنما هي أدوات الفنون التي تظهر بها للعيون والأسماع والخواطر حسب

اختلاف المواهب والملَكات، فإذا وجدتَ الفحولة البدوية وجدتَ أدلة النَّظْم والتعبير، وبقي أن نبحث عن الشاعرية والخوالج والأحاسيس التي يعبِّر عنها الشاعر، وهذه الشاعرية قِسطٌ شائع بين الناس يعبِّرون عنه بما استطاعوا من لغات، وقد يُعبِّرون عنه بغير اللغات.

ولقد يُقِر بعض النقَّاد الأستاذ العقاد في نقده لإسراف عبد المطلب اللغوي وبحثه عن الغريب المهجور من الألفاظ، ولكنني لا أحسب ناقدًا واحدًا يقره على إهمال اللغة وللتنكُّر لأهميتها، أو ادِّعاء الشاعرية لمجرد وجود الباعث أو تلجلج الخواطر والأحاسيس في نفس إنسان، فهذه الخواطر والأحاسيس لا يمكن أن تصبح شعرًا ذا قيم جمالية إلا إذا نجح الشاعر في أن يصوِّرها بوساطة اللغة وبأسلوبه الخاص — التصوير المعبِّر المُوحِي.

ومما لا شك فيه أن هذه النظرة قد كانت الأساسَ الذي اعتمد عليه جماعة الديوان عندما اتخذوا إمكانَ ترجمة الشعر من لغة إلى أخرى، دون أن يفقد شيئًا من جماله، اتخذوا ذلك مقياسًا للحكم على جمال الشعر أو عدمه. وإذا كان المازني هو الذي تحدَّث عن هذا المقياس ودافَع عنه، فإن الشيخ محمد خليفة التونسي مريدُ العقاد وجامعُ كتابِ «فصول من النقد عند العقاد» يؤكِّد لنا في هامش خطير كتبه في ص٢٩٦ من هذا الكتاب، أن المازني قد أخذ هذا المقياس عن العقاد، مستدلًّا على ذلك بالفقرة السابقة التي يؤكِّد فيها العقاد أن الشعر ملَكةٌ إنسانية لغوية، لما يترتب على ذلك من أن الشعر الجيد يظل جيدًا في كل لغة؛ لأن جودته إنما تأتي من باعثه وما يتضمنه من خواطر وأحاسيس، ويكفينا في الرد على هذا الرأي أن نُحيل إلى ما سبق أن أوضحناه من محور الخصومة التي قامت بين الرومانسيين وأصحاب نظرية الفن للفن ثم الرمزيين، وبخاصة إذا ذكرنا أن رائد الفن في فرنسا نفسها قد كان «تيوفيل جوتييه»، الذي ابتدأ حياته رومانسيًّا متعصبًا، واقتتل في سبيل الرومانسية في المرة الأولى لعرض مسرحية هرناني الرومانسية لفيكتور هيجو، وذكرنا كذلك أن الرمزيين كانوا يعتقدون أن الشعر موسيقى لغوية قبل كل شيء، ومن الواضح أن الشاعر الذي لا يعرف كيف يستخرج من اللغة موسيقاها، لن تغني عند الرمزيين وغيرهم بواعثُه وخواطره وأحاسيسه.

منهج الدراسة الأدبية

لقد رأينا حتى الآن العقاد ناقدًا فرأيناه يحرص على التقييم والتوجيه أكثر من حرصه على التفسير والتعليل، وقد يكون في هذا الاتجاه ما يتمشَّى مع طبيعة النقد الأدبي ويميِّزه

عما نُسمِّيه بالدراسة الأدبية، ولكنه مما لا شك فيه أن الظروف التي تولَّى فيها العقاد مهمة النقد الأدبي، قد ساعدت على دفْعِه نحو هذه الوجهة؛ فهو في الواقع لم يكن ينقد فحسب، بل كان يخوض معاركَ ويرفع راياتٍ ويدعو دعوةً جديدة، ومن هنا كان حرصه على التقييم؛ أيْ على الحكم على الإنتاج الأدبي في ذاته بالجودة أو الرداءة، وتفضيل قِيَم على أخرى، والدعوة إلى قِيَم جديدة بدلًا من القِيَم القديمة البالية، كما أن هذه الظروف هي التي وجَّهته نحو النقد التطبيقي؛ أي نقد القصائد الشعرية لشوقي وغيره نقدًا تفصيليًّا دون عناية كبيرة بفلسفة الأدب عامة والشعر خاصة، ونظرياته ومذاهبه ومصادرة أهدافه، على نحوِ ما أوضحنا في مقالنا عن ميخائيل نعيمة بهذه السلسلة؛ حيث تحدثنا عن المقاييس النظرية العامة التي أراد نعيمة أن يُخضِع لها الأدب، وهي مقاييس استمدها من الحاجات الإنسانية التي يجب أن يُشبِعها ذلك الأدب: حاجتنا إلى التعبير عن ذاتنا، وحاجتنا إلى الموسيقى، وحاجتنا إلى الجمال، وحاجتنا إلى نور نهتدي به في الحياة، وإن يكن من الواضح أن نقد العقاد التطبيقي قد صدر طبعًا من آراء ونظريات عامة في الأدب عامةً والشعر خاصة، ولكنها نظريات وآراء نستطيع نحن أن نستخلصها من تطبيقه، ولكنه لم يجمع أشتاتها ولم يُفصِّل أصولها العامة، وهذا هو ما حاولنا عندما تحدَّثنا في مقالنا الأول عنه؛ عن فلسفته العامة في الحياة، وأرجعناها إلى إيمانه العميق بالفردية والحرية، وربطنا بين هذه الفلسفة العامة وفلسفته الأدبية.

وأما الدراسة الأدبية فتختلف عند العقاد اختلافًا كبيرًا عن النقد الأدبي، فاهتمامه فيها ينصبُّ أولًا وقبل كل شيء على التعليل والتفسير أكثر من انصبابه على التقييم والنظر في القِيَم الجمالية، وإنْ كنا نلاحظ أنه قد اختار لدراساته الأدبية دائمًا الشعراءَ الذين تنطبق عليهم فلسفته الأدبية العامة المتصلة بفلسفته في الحياة؛ فنراه يختار من بين شعراء العرب القدماء أبا نواس الحسن بن هانئ، والمتنبي، وأبا العلاء المعري، وابن الرومي، وأربعتهم شعراء ذو أصالة فردية تتَّضح شخصياتهم في شعرهم، وليسوا من الغارقين في عمود الشعر العربي وقوالبه التقليدية.

والدراسة الأدبية تقوم في جامعات العالم على منهج علمي يجمع بين التاريخ والتفسير والنقد، وهو منهج يمكن أن يختلف فيه أساتذة الأدب وفقًا للأهمية النسبية التي يعطيها كلٌّ منهم لأحد هذه العناصر؛ فيُولي أحدهم الأهمية الأولى للتاريخ أو للتفسير أو للنقد، كما أن كلًّا من هذه العناصر يمكن أن تختلف فيه وجهاتُ النظر فيصبُّ أستاذٌ اهتمامَه على تاريخ العصر والبيئة، على حين يصبُّ آخَر هذا الاهتمامَ على تاريخ حياة

الأديب الشخصية، كما أن التفسير قد يكون اجتماعيًّا وقد يكون نفسيًّا، والنقد قد يكون ذاتيًّا تأثُّريًّا أو قاعديًّا موضوعيًّا، كما قد يكون جماليًّا أو أيديولوجيًّا.

والواقع أن منهج الدراسة الأدبية لم يتبلور بعدُ في بلادنا العربية، ولا رُسِمت له خططٌ ومذاهب، وما من شكٍّ في أن جامعاتنا تُعتبَر متخلِّفة في دراسة المناهج والتأليف فيها بوجه عام، مع أن الأبحاث الجدية المثمرة لا يمكن أن تقوم في كافة العلوم إلا على أساس المناهج السليمة في العلم والعمل على السواء؛ ولذلك ترانا نغتبط عندما نرى أديبًا كبيرًا كالعقاد يحاول خارج الجامعة أن يكون له منهجٌ متميز في الدراسة الأدبية، وهو المنهج النفسي.

هذا ولقد أثار صديقنا السوري الأستاذ سامي الدروبي في جريدة الشعب مشكلةَ التعليل في الأدب، وأخذ يقارن بين منهج الدكتور طه حسين في هذا التعليل، ومنهج الأستاذ العقاد، فقال: «إن منهج الدكتور طه حسين هو المنهج الاجتماعي، منهج مدرسة الاجتماع الفرنسية وأعلامها من أمثال: دور كيم وليفي بريل وغيرهما، على حين أن منهج العقاد هو المنهج النفسي الذي يفضِّله الأستاذ الدروبي، ويريد أن يستمر فيه على ضوء نظريات علم النفس الفردي وعلم الطبائع الجديدة.» وبالفعل نشر في الجريدة نفسها دراستَين على أساس هذا المنهج عن أبي نواس، الذي يبلور شخصيته الإنسانية والشعرية في طابعه العصبي القَلِق المتمرِّد المتحدي، والأخرى عن أبي العلاء المعري وطَبْعه العاطفي.

والحقيقة أن مناهج نقدنا وتعليلنا الأدبي في نهضتنا الحديثة أوسع بكثير من التخطيط الذي حاوَل أن يرسمه الأستاذ الدروبي، ومنابع مناهجنا في النقد والتعليل أغزر بكثير من مدرسة الاجتماع الفرنسية ومدرسة علم النفس، وقد ثارت حول هذه المناهج مناقشاتٌ ضافية بلغت في بعض الأحيان حدَّ العنف، ونُشِرت هذه المناقشات في كتب، وكنا نود أن لو وسَّع صديقنا الدروبي مجالَ اطِّلاعه على نقدنا المعاصر قبل أن يخطِّط له.

ومنهج طه حسين في الدراسة الأدبية ليس منهج مدرسة الاجتماع الفرنسية، بل هو أقدم منها؛ لأنه يرجع إلى مذهب «تين»، وهو المذهب الذي فصَّل أصولَه هذا الناقدُ الفرنسي الكبير في المقدمة الضخمة التي كتبها لمؤلَّفه الكبير عن «تاريخ الأدب الإنجليزي»، وزعم فيها أنَّ في استطاعة المؤرخ أنْ يفسِّر آداب الشعوب وآداب الأفراد على ضوء الجنس أو العنصر والبيئة والعصر، وبهذه العناصر الثلاثة حاوَل أن يفسِّر اختلاف الأدب الإنجليزي مثلًا عن غيره من الآداب العالمية، كما يُفسِّر اختلاف نفس الأدب في عصر عن عصر، وفي بيئة عن أخرى، وبالمثل يفسِّر اختلافَ أديب عن آخَر. وإذا كان طه حسين قد استخدم

هذا المنهج في رسالته عن «ذكرى أبي العلاء المعري»، فمن المؤكد أنه قد صدر في ذلك عن «دور كيم» أو «ليفي بريل»، اللذين لا نعرف لهما أو لغيرهما من علماء الاجتماع الفرنسي قولًا في مناهج الدراسة الأدبية، وهم لا يعنون بالأدب إلا كمرآة للمجتمع، ويفسِّرون الحياة الاجتماعية مستعينين بالأدب لا مستعينين بالحياة الاجتماعية.

والمنهج النفسي الذي يستخدمه الأستاذ العقاد في دراسته لأبي نواس وابن الرومي والمتنبي وأبي العلاء، عندما يحرص قبل كل شيء على أن يستخلص صورةً نفسية لهؤلاء الشعراء من شعرهم، دون حرص شديد على دراسة القِيَم الجمالية لهذا الشعر أو الحكم على صلته بالحياة وتعبيره عن قِيَم عصره وجنسه وبيئته، ويُخيَّل إلينا أن الأستاذ الدروبي قد ظلم العقاد عندما قال إنه قد اصطنع المنهج النفسي؛ فالعقاد إنما صدر، كما سبق أن أوضحنا، عن فلسفة عامة في الحياة هي الفلسفة المولعة بالأصالة الفردية وبالشخصية المتميزة؛ فهو يقول مثلًا في مقدمة كتابه عن «ابن الرومي: حياته من شعره»:

> هذه ترجمة وليست بترجمة؛ لأن الترجمة يغلب أن تكون قصة حياة، وأما هذه فأحرى بها أن تُسمَّى صورة، وأن تكون ترجمة ابن الرومي صورةً خير من أن تكون قصة؛ لأن ترجمته لا تخرج لنا قصة نادرة بين قصص الواقع أو الخيال، ولكننا إذا نظرنا في ديوانه وجدنا مرآة صادقة، ووجدنا في المرآة صورة ناطقة لا نظيرَ لها فيما نعلم من دواوين الشعراء، وتلك مزية تستحق من أجلها أن يُكتَب فيها كتاب.

ومع ذلك فإننا نظلم العقاد أيضًا إذا قلنا إنه يهمل التاريخ؛ فهو يخصِّص الفصل الأول من كتابه عن ابن الرومي لدراسة عصره؛ أي القرن الثالث للهجرة، وحالة الحكومة والساسة ونظام الإقطاع والحالة الاجتماعية والفكرية والشعر والدِّين والأخلاق في ذلك العصر، كما نراه يكتب بعد ذلك كتابًا بأكمله باسم «شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي»، ويهتم بإظهار أهمية البيئة في دراسة هؤلاء الشعراء في مقدمة هذا الكتاب؛ حيث يقول:

«أثرُ البيئة في شعرائنا الذين ظهروا منذ عهد إسماعيل وقبل الجيل الحاضر هو موضوع هذه المقالات، ومعرفةُ البيئة ضروريةٌ في نقد كل شعر، في كل أمة في كل جيل، ولكنها ألزم في مصر على التخصيص، وألزم في جيلنا الماضي على الأخص؛ لأن مصر قد اشتملت منذ بداية الجيل إلى نهايته على بيئات مختلفات لا تجمع بينها صلة من صلات الثقافة غير اللغة العربية التي كانت لغة الكاتبين والناظمين جميعًا، وهي — حتى في هذه

الجامعة — لم تكن على نسق واحد ولا مرتبة واحدة لاختلاف درجة التعليم في أنحائها وطوائفها، بل لاختلاف نوع التعليم بين مَن نشئوا على الدروس الدينية ومَن نشئوا على الدروس العصرية، واختلافه بين هؤلاء جميعًا وبين مَن أخذوا بنصيب من هذا ومن ذاك؛ فالبيئة الإنجليزية أو البيئة الفرنسية في العصر الحاضر واحدةٌ من حيث اللغة والثقافة، أو تكاد تكون واحدةً في جميع المدارس وجميع الأنحاء، لا اختلاف فيها بين أديبَيْن مثقفَيْن إلا كما يكون الاختلاف بين المهندس والطبيب، أو بين الرياضي والمشترع، وإلا كما يكون الاختلاف بين الأمزجة والملَكات والمزايا النفسية، ولكن هؤلاء جميعًا يعيشون في مرحلة واحدة من مراحل الثقافة، وفي جو واحد من أجواء الأدب والمعرفة العامة، وأما في مصر «الجيل الماضي» فقد كان من أدبائها مَن درس في باريس ونشأ على نشأة أهل الآستانة، ومنهم مَن درس في الجامع الأزهر ونشأ في قرية من قرى الصعيد، وكان منهم مَن شبَّ في حِجر الحضارة، ومنهم مَن شبَّ في قبيلة بادية كالقبائل التي كانت تجاور المدائن في صدر الإسلام، وكان منهم مَن اطَّلع على أعرق الأساليب العربية، ومنهم مَن كانت لغته في نَظْمه لغة الأحاديث اليومية، لا تزيد عليها إلا قواعد الإعراب … إلخ.»

وما نظن أن طه حسين قد قال عن البيئة وأثرها في الأدب والأدباء، أو درس بيئة أبي العلاء أكثر مما درس العقاد بيئةَ ابن الرومي وعصره، وكل ما هنالك لا يعدو اختلاف النِّسَب في الاعتماد على هذه الدارسة في تفسير أو تعليل الإنتاج الأدبي لهذا الشاعر أو ذاك؛ فالعقاد صاحب الفلسفة الفردية يعتمد على شخصية الأديب في التفسير والتعليل أكثر مما يعتمد طه حسين صاحب المنهج التاريخي، وكلاهما فيما نؤكد قد أصاب بعض الحق ولكنه لم يُصِب كلَّ الحق؛ فالبيئة والعصر والجنس أو العنصر لا يمكن أن تُفسِّر وحدها الإنتاجَ الأدبي، كما أن شخصية الأديب وطبعه ومزاجه لا تكفي أيضًا، وإنما تصل إلى ما يقارب التفسير الصحيح عندما نحاول أن نتبيَّن طريقَ تفاعُل شخصية الشاعر أو الأديب مع بيئته وعصره؛ فالأديب العصبي أو العاطفي — أو ما شاء صديقنا الأستاذ الدروبي من نماذج وأنماط — لا يمكن أن يسلك في أدبه مسلكًا عصبيًّا أو عاطفيًّا إلا إذا كان في بيئته وعصره ما يثير عصبيته أو عاطفته.

ومسألةُ النماذج والطبائع وتقسيماتها النظرية مسألةٌ تقاتلتُ حولها طويلًا مع زميلي الأستاذ محمد خلف الله صاحبِ كتاب «من الوجهة النفسية: في دراسة الأدب ونقده»، وقد أنكرتُ إقحامَ النماذج النظرية التي يخطِّطها علما النفس والنظريات السيكولوجية على دراسة الأدب ونقده، مؤكدًا أن وظيفة النقد الأساسية هي البحث عن الأصالة الفردية

للأديب أو الشاعر، وأن البشر لا يمكن أن ينطووا في الحياة تحت نماذج؛ لأنه ليس هناك إلا أفراد، وبخاصة في المستوى الممتاز، وإذا كانت أوراق الشجرة الواحدة لا يمكن أن تتطابق، فكيف نريد أن يتطابق أفراد البشر!

كما عارضت كل هروب من النقد الأدبي الصحيح إلى الدراسات النفسية أو التاريخية، فالأدب في رأيي فنٌّ لغوي جميل، وتجب العناية بناحية الجمال اللغوي في الأدب ومدى صدقه في ارتباطه بالحياة الفردية والاجتماعية على السواء، وإن كنت بالبداهة لم يخطر ببالي أن أدعو الناقدَ إلى الانصراف عن متابعة كل فروع المعرفة التاريخية والاجتماعية والنفسية، وأضفت الفلكية ذاتها، على نحوِ ما يستطيع مَن يريد أن يطالع في كتابي «في الميزان الجديد»، ولكن على أن تكون كل هذه المعارف كالضوء الداخلي الذي يشع من نفس الناقد فيُعِينه على استخلاص أصالة الأديب الخاصة، ولكن في غير إقحام لهذه المعرفة على الأدب ونقده؛ لأن الأدب منبع لكل تلك المعارف، لا فئران تجارب يُجرِي عليها الباحثون في علم الاجتماع أو علماء النفس أو غيرهما تجاربهم القاتلة، وذلك هو ما استقر عليه كبار أساتذتنا الذين تعلَّمنا عليهم في الجامعات العالمية؛ فقد أخذنا عنهم أن لكل فرعٍ من فروع الدراسة منهجَه الخاص النابع من طبيعته والمنطبق على مادته الأولية، وهي اللغة في حالة الأدب وقيمتها الجمالية ومدى ارتباطها بالقِيَم الإنسانية، وإنني لَأذكرُ أنني قد وجدت عونًا ساحقًا في تلك المناقشات عند الأستاذ العالمي المنقطع النظير «جوستاف لانسون» في الفصل المفصَّل الرائع الذي كتبه عن «منهج البحث الأدبي»، وقد ترجمتُه إلى اللغة العربية، ونشرته دار العلم للملايين في بيروت بعنوان «منهج البحث في اللغة والأدب»؛ إذ يضم الكتاب فصلًا آخَر عن منهج البحث في اللغة للأستاذ الآخَر «أنطون ماييه».

والأستاذ «لانسون» في حديثه عن منهج البحث في الأدب ينتقد في شدة منهج «تين» التاريخي؛ لأنه يراه عاجزًا عن تفسير كل شيء عندما نرى أن أديبَيْن ينشآن في عصر واحد وبيئة واحدة، بل أسرة واحدة أحيانًا ككورني الكبير وأخيه، وشينييه وأخيه، ومع ذلك ينبغ أحدهما في الأدب وتشرق صفحاته، على حين يتفه الآخر وتكبو كلماته، كما ينتقد أيضًا إقحام النظريات العلمية على الدراسة الأدبية، على نحوِ ما فعل الناقد الفرنسي «برونتيير»، عندما أخذ يُطبِّق نظرية التطور الداروني على دراساته الأدبية، فيزعم مثلًا أن المواعظ الدينية هي التي تطورت فأنتجت المذهب الرومانسي، وأمثال ذلك من تعسُّفات، بل ينكر «لانسون» على مؤرخي الأدب استخدام منهج البحث التاريخي العام، مميزًا بين

تاريخ الأدب والتاريخ العام؛ لأن تاريخ الأدب يدرس ماضيًا مستمرًّا في الحاضر ودائم التأثير فيه، بحكم أن الأعمال الأدبية دائمة الحياة والتأثير بفضل ما فيها من قِيَم إنسانية وجمالية باقية على الزمن، على حين أن التاريخ العام يدرس ماضيًا منقطعًا لا يؤثر فينا اليومَ بطريق مباشر.

وعندما نستقري الدراسات الأدبية التي ظهرت في الفترة الأخيرة من حياتنا، نرى أن الدراسات التي انحرفت عن المنهج الأدبي المتكامل قد خرجت في الغالب الأعم عن مجال الأدب ودراسته إلى مجالات أخرى قد تكون نافعة في ذاتها، ولكنها لا تدخل في الأدب ونقده ودراسته، ولعل هذه الحقيقة قد كانت أوضح ما تكون في الدراسات التي صدرت عما يسمونه بالمنهج النفسي أو النفساني، سواء في ذلك منهج علم النفس أو منهج فن النفس كما يقول الشيخ محمد خليفة التونسي، وإذا كان المجال لا يسمح بعرض ومناقشة النتائج المتعسفة التي أقحمها بعض الدارسين على شعر ابن الرومي وتطيُّره، وأبي نواس ونرجسيته وعُقَده النفسية أو مزاجه العصبي، فإننا نتساءل بوجه عام عن جدوى هذه الدراسات في الأدب ونقده ودراسته كفن لغوي جميل، كوسيلة من وسائل تهذيب البشر ورفع مستواهم الروحي والذوقي والإنساني والفردي أو الاجتماعي، وهي دراسات أقصى ما نخلص به منها إذا اعتدلت ولم تتعسَّف، صورٌ نفسية لبعض الأدباء السابقين، ولكنها لا تُجدي كثيرًا في تذوُّق أدبهم والتأثر به والإفادة منه أو من جيده في تربية نفوسنا.

وهكذا نخلص إلى أنه لا المنهج التاريخي بكافٍ في تعليل الأدب وتفسيره ولا المنهج النفسي، وإنما المنهج السليم هو البحث عن طريقة تفاعُل شخصية الأديب مع الظروف التاريخية؛ فظروفُ الشدة والاضطراب قد تصيب أديبًا بالعزلة والانطواء، كما قد تُصيب آخَر بالتمرد والثورة أو السخرية والتهكم، كما أن أي لون من ألوان البشر قد لا يكون في أحداث عصره وبيئته ما يستثير هذا الاتجاه أو ذاك في نفسه. وفضلًا عن كل ذلك، فليست هناك أنماط من البشر، وإنما هناك أفراد يجب على الباحث الكشف عن أصالة كل منهم المميزة، حتى ولو كانوا أميل إلى نمط نظري خاص. ثم إن الأدب فوق ذلك، وقبل كل ذلك، فنٌّ لغوي جميل، وقِيَم إنسانية واجتماعية، ووسائل حياة يجب البحث عنها لا الاقتصار على رسم صورة لصاحبها، وهذا هو ما حاولنا أن نضيفه إلى اتجاهات النقد والدراسة الأدبية في نهضتها الحديثة، وصدرنا عن هذا الاتجاه فيما نشرنا من كتب ومقالات.

وعلى هذا الأساس نستطيع أن نخلص من دراستنا للأستاذ عباس محمود العقاد بأنه قد كان أقرب إلى النقد الأدبي، وأدخل في صميمه في معاركه النقدية منه في دراساته

الأدبية، وأن أثره الكبير القوي قد كان في المعارك الأدبية التي قادها، والدعوات التجديدية التي دعا إليها ووجَّه نحوها في قوة وعزم وصلابة تجعل من نقده ما يشبه الملاحم في عنفها وضراوتها، وهما عنف وضراوة يلوح أن منطق المرحلة كان يستوجبهما، إذا كان التقليد والبهرجة والوسائل الخارجة عن مجال الأدب والفن تطغى على الميدان وتحاول تكميم الأفواه وحبس دعوات التجديد والانطلاق.

وأما عن كتب السِّيَر والعبقريات العديدة التي كتبها الأستاذ العقاد، فمن الواضح أنها أدخل في كتب التاريخ منها في الدراسات الأدبية؛ ولذلك نراها خارجة عن مجال بحثنا هذا، وإن تكن في ذاتها مما يستحق الدراسة طبعًا، لا سيما وأن الأستاذ العقاد قد صدر فيها عن المنهج نفسه؛ فهو يرسم صورة نفسية لعمر أو لعلي أو للحسين أو لمحمد أو لعيسى، على نحوِ ما يرسم صورًا نفسية لأبي نواس أو لابن الرومي، مع اختلاف الوظائف والأدوار التاريخية ومجال العمل والإنتاج في المجموعتين.

خاتمة

هذا هو الأستاذ عباس محمود العقاد ناقدًا، حاولنا أن نلم بأطراف نظريته العامة في الحياة وفي الأدب وفي النقد، وهي نظرية واسعة متشعِّبة، واضطررنا إلى أن نُنحِّي عنها كل ما لا يدخل في الأدب ونقده ودراسته دخولًا مباشرًا حتى لا يطول بنا الحديث، ولقد وافقناه على بعض آرائه وخالفناه، ولا نزال نخالفه في بعضها الآخر، ولكننا نحمد له دائمًا أنه شاعر وقصَّاص وناقد وأستاذ باحث أصيل، وهو فوق كل هذا، وقبل كل هذا، من أعلام الفكر المعاصرين الذين يستثيرون دائمًا القارئ ويدفعونه إلى مناقشته الرأي إذا استطاع، وإن يكن الزمن قد سار سيرته فأصبح العقادُ اليومَ في طليعة المحافِظين المتزمتين، بعد أن كان في طليعة دعاة التجديد وأنصاره الدافعين دائمًا إلى الأمام.

إبراهيم عبد القادر المازني ناقدًا

١

كان المازني — مع العقاد وشكري — رائدًا للتجديد الأدبي عامة، والشعري بخاصة، في النصف الأول من هذا القرن، ومع ذلك فما أبعد البَوْن بين مِزاج كلٍّ من هؤلاء الثلاثة واتجاهه، فإذا كان العقاد مفكِّرًا عنيدًا يعرف ما يريد ويثبت عنده في الغالب الأعم، وكان شكري منطويًا يستبطن ذاته ولا يملُّ الغوصَ في أعماقها، فإنَّ المازني يُعتبَر بلا ريبٍ فنانَ هذا الثالوث؛ إذ كان أعنفَ الثلاثة انفعالًا وإسرافًا وتقلُّبًا بين عواطفه المهتاجة في صدر حياته وقبل أن يستوي على فلسفة ساخرة في الحياة، حتى ليصحَّ القول بأن حياة المازني تنقسم قسمَيْن لا تبدو عند النظرة السطحية أية علاقة بينهما، وكان المازني نفسه شديد الإحساس بهذا الانقلاب الذي تم في حياته، حتى لنراه يؤكِّده في شعره؛ حيث يقول في إحدى قصائده:

إني أراني قد حلت وانتسجت	مع الصبا سورة من السورِ
وصرت غيري فليس يعرفني	إذا رآني صباي ذو الطررِ
ولو بدا لي لبتُّ أُنكره	كأنني لم أكنه في عمري
كأننا اثنان ليس يجمعنا	في العيش إلا تشبُّث الذكرِ
مات الفتى المازني ثم أتى	من مازن غيره على الأثرِ

وإذن فقد كان هناك مازني قديم نجده في شعره، وفي معاركه النقدية بنوع خاص، ثم مازني حديث؛ حيث نجده في قصصه ومجموعات مقالاته، وهو المازني الثائر الساخر، وإن لم يكن من الصحيح أن المازني القديم قد مات عن آخره ولم يخلف شيئًا من المازني

الحديث؛ فكثيرًا ما يحتل المازني القديم الحديث، ويأخذ الاثنان في العراك والتنابُذ، كما يحدث أن يجلس المازني الحديث وأمامه شبح المازني القديم أو شخصه ثم يتحاور الاثنان، وإن كان الجديد هو الذي يقود الحوار ويسلخ القديم بألسنةٍ حداد. وأكبر الظن أن المعارضة التي نقرؤها بين إبراهيم الكاتب وإبراهيم المازني في مقدمة تلك القصة (قصة إبراهيم الكاتب)، إنما هي معارضة بين المازني الجديد والمازني القديم أو شبحه الذي لم يَمُت عن آخِره كما قلنا.

على ضوء هذه الحقيقة الكبيرة نستطيع أن نفسِّر، بل إن نبرِّر ما في آراء وأحكام المازني النقدية من تناقُض بل استنكار؛ فالمازني الجديد كثيرًا ما تنكَّر للمازني القديم وأنكره، وودَّ أنْ لم يَكُنْه، ولو جاريناه في هذه الرغبة لَوقفنا من دراستنا له كناقد عند هذا الحد، ولكننا نأبى أن نسلِّم بما أراد؛ فقد كان المازني أرهفَ حسًّا وأوسعَ ثقافةً من أن نهمل ما يريد أن نهمله من نقده؛ أيْ من النقد الذي كتبه المازني القديم قبل أن يحاول نسخة المازني الجديد.

الشعر؛ غاياته ووسائله

يقول العقاد والمازني في خاتمة المقدمة التي كتباها للجزء الأول من الديوان: «وقد مضى التاريخ بسرعة لا تتبدَّل، وقضى أن تحطِّم كلُّ عقيدة أصنامًا عُبِدت قبلها، وربما كان نقد ما ليس صحيحًا أوجب وأيسر من أن نقدِّم تحطيم الأصنام الباقية على تفصيل المبادئ الحديثة، ووقفنا الأجزاء الأولى على هذا الغرض وسنردفها بنماذج من الأدب الراجح من كل لغة، وقواعد تكون كالمِسبار وكالميزان لأقدارها.»

ولكن لسوء الحظ لم يُتِمَّ الكاتبان الأجزاءَ العشرة التي كانت مقدَّرة للديوان، ولم يظهر منه غير الجزأين الأول والثاني، اللذين حاولا فيهما تحطيم شوقي والمنفلوطي، ثم زميلهما عبد الرحمن شكري، ولكننا لحُسْن الحظ نستطيع إلى حدٍّ ما أن نستجلي رأيهما في الأدب والشعر الصحيحَيْن من بعض كتاباتهما الأخرى، ومن بين هذه الكتابات كُتَيِّب نشره المازني في سنة ١٩١٥م باسم «الشعر: غاياته ووسائله»، على ورق جرائد في أربع وأربعين صفحة من القطع الكبيرة، وفيه يبسط نظريةً في الشعر تجمع بين رومانسية المضمون ورمزية التعبير، وهي النظرية التي نادت بها جماعة التجديد كلها في خطوطها العريضة، إذا أردنا أن نلخِّصها في اصطلاحات مذهبية، فهو يؤكد أن الشعر ليس تصويرًا، وأن مجاله هو العواطف، وأن اللغة قاصرة بحيث يصبح لزامًا على الشاعر

أن يلجأ إلى الرمز والإيحاء عن طريق الصور الشعرية أو الأنغام الموسيقية. هي نظرية سبق أن فصَّلنا القول فيها عند حديثنا عن زميلَيْه «شكري والعقاد» في هذه السلسلة، وإن يكن له فضلُ محاولةِ بلورةِ هذه النظرية منذ وقت مبكر في بحث مطرد متماسك، ويا حبذا لو أُعِيد طبع هذا الكتاب كوثيقة قيِّمة في تاريخ نقدنا المعاصر.

وعصارةُ هذا الكتاب هي أن الهدف الأول والأسمى في التجديد الذي كانت تدعو إليه تلك المدرسة، هو: الصدق في الإحساس، والصدق في التعبير، حتى ليُعرِّف المازني نفسُه الشعرَ بقوله: «إنه خاطر لا يزال يجيش بالصدر حتى يجد مَخْرَجًا ويصيب مُتنفَّسًا.»

ومعنى ذلك أن الشاعر لا يقول الشعر بعمل إرادي، وفي موضوع يختاره من التاريخ أو من حياة الناس المعاصرين له، وإنما يقوله عندما تجيش الخواطر في صدره، وتتلمس لها مخرجًا فتنطلق من نفسه شعرًا غنائيًّا شخصيًّا، وبذلك تنحصر وظيفة الشعر في التنفيس الشخصي عن قائله. ومن البديهي أن هذه النظرة تضيق عن أن تتَّسِع لألوان أخرى من الشعر الوطني والدرامي والموضوعي الذي يمكن أن يعبِّر عن آمال الآخرين وآلامهم، بل قضايا الشعوب، وتفسير هذا القصور تستطيع أن تجده فيما أوضحناه في مقالاتنا السابقة، من أن دعوة التجديد التي ظهرت في أوائل هذا القرن قد ظلت محصورةً في نِطاق شعرنا التقليدي الذي يُعتبَر شعرًا غنائيًّا، وأن اتجاه هذا التجديد كان نحو الوجدان الفردي في وقتٍ شَعر فيه أولئك الشبَّان بالحاجة الماسَّة إلى التعبير عن ذاتهم والتنفيس عمَّا كربتهم به الحياة.

المازني وحافظ إبراهيم

وإلى السنة نفسها أي سنة ١٩١٥م يرجع كُتَيِّب آخر نشره المازني بعنوان «شعر حافظ»، وقد ضمَّنه مقالات عدة في نقده، نشر بعضها في مجلة «عكاظ»، ويؤكد المعاصرون أن هذا الكُتَيِّب قد أثار حافظًا ثورةً كبيرة دفعته إلى أن يكيد للمازني بأن يستخدم نفوذه عند حشمت باشا ناظر المعارف عندئذٍ لكي يُنكِّل بالمازني، فينقله من المدرسة الثانوية التي كان يعمل بها إلى مدرسة دار العلوم ليعلِّم مبادئ اللغة الإنجليزية للمبتدئين، مما دفع المازني إلى أن يستقيل من وظيفته الحكومية ليعمل في الصحافة بعد ذلك طوال حياته.

وفي خاتمة كتاب «حصاد الهشيم» الصادر في سنة ١٩٢٤م متضمنًا مجموعة كبيرة من مقالات ودراسات المازني الرائعة، نراه يتنكَّر لهذا الكُتَيِّب، ويود أنْ لم يكتبه فيما عدا

مقدمته التي نقلها في «حصاد الهشيم»، وقد فسَّر المازني هذا التصرف في الخاتمة المشار إليها بقوله:

> ويرى القارئ في كتابي هذا مقالًا كان في الأصل مقدمة لكتابٍ جمعتُ فيه ما نقدتُ به شعر حافظ منذ أكثر من عشر سنين، وللقارئ الحق في أن يستغرب أن أنقل مقدمةَ كتاب مطبوع وأن أدسَّها هنا؛ لهذا السبب لا أرى بأسًا من إيضاحه؛ جمعت فيما مضى نقدي لشعر حافظ وطبعته ونشرته، وبعت منه عددًا ليس بالقليل، ثم أخذ الشُّراة يُبطِئون عليَّ فضِقْتُ ذرعًا بما بقي من نسخه، فحملتها إلى بقَّال رومي اشتراها مني بالأقة! وعزَّيت نفسي عن ذلك بقولي لنفسي إن جبن ابن الرومي وزيتونه أحق بهذا النقد.

ثم يروي كيف أن صديقًا جاءه وهو مريض ينبِّهه إلى أن كان كاتبًا قد سطا على نقده لحافظ، وأنه قد أجاز لهذا السارق أن يسرق الكُتَيِّب كله مُردِفًا قوله:

> إني لَأستحي يا صديقي أن أنبِّه إلى سطو صاحبنا المتلصِّص على نقدي مخافةَ أن يتنبَّه الناس إلى ما أرجو مخلصًا أن يكونوا قد نسوه، من أني أنا كاتب ذلك الهراء القديم! ومن أجل هذا أهب لصَّنا ما عدا عليه وبزَّني إياه، وما أسهل أن يهب المرء غير شيء! فضحك صاحبي وانصرف! وخطر لي بعد أن وهبتُ النقدَ لسارقه أن أستنقذ المقدمة.

فهل صحيح أن هذا كله هراء كما زعم المازني، أم هي عواطفه الجائشة المتقلبة التي خيَّلت إليه ذلك؟ أم أن المازني الجديد قد أراد هنا أيضًا أن يتنكَّر للمازني القديم؟

وبالرجوع إلى مقدمة هذا الكُتَيِّب الذي يقع في ستين صفحة من القطع الكبير، نجد أن المازني يبرِّر نقده العنيف لحافظ تبريرًا معقولًا، فيقول: «كتبنا هذا النقد منذ عام ونشرناه تباعًا في «عكاظ»، ولم يكن الباعث عليه كما حسب بعضُهم ضغينةً نحملها للرجل أو عداوةً بيننا وبينه، وكيف يكون شيء من ذلك ولا علمَ لنا به ولا صداقة، ولا نحن نرتزق من الكتابة والشعر أو نزاحمه على الشهرة؛ لأن ما بيننا من تبايُن المذهب واختلاف المنزع لا يَدَع مجالًا لذلك، ولكنني لسوء الحظ أجد مَن يُمثِّلون المذهب الجديد الذي يدعو إلى الإقلاع عن التقليد والتنكُّب عن احتذاء الأولين فيما طال عليه القِدَم، ولم يَعُد يصلح لنا أو نصلح له، أقول لسوء الحظ بأنه لو كان الناس كلهم يرون رأينا في

ضرورة ذلك، وفي وجوب الرجوع عن خطر التقليد، لربحنا من الوقت ما نخسره اليومَ في الدعوة إلى مذهبنا ومحاولة رد جمهور الناس عن عادةٍ إذا مضوا عليها أفقدتهم فضيلةَ الصدق ومزية النظر، وهما عمادُ الأدب وقوامُ الشعر والكتابة.»

ولكن المازني كان لديه أكثر من سبب لكي يتنكَّر لهذا الكُتَيِّب، وأولها أن يستهل بموازنة بين شكري وحافظ يومَ كانت العلاقة لا تزال طيبة بينه وبين شكري، ولكن هذه العلاقة لم تلبث أن فسدت فسادًا عنيفًا جعل المازني يطهِّر جماعةَ التجديد من شكري الذي يُسمِّيه كما سنرى «صنم الألاعيب» في الجزأين اللذين ظهرا من الديوان، ويبلغ في هجومه على شكري حدَّ اتهامه بالجنون وهذيان الحواس، فضلًا عن هبوط الملَكة الشعرية، وبذلك ناقد نفسه بنفسه، وها هو مطلع تلك الموازنة وبيان أساسها العام كما صاغه المازني في أولى مقالاته في هذا الكُتَيِّب:

> لا نجد أبلغ في إظهار فضل شكري والدلالة عليه، وبيان ما للمذهب الجديد على القديم من المزية والحسن، ومن الموازنة بين شاعر مطبوع مثل شكري وآخَر ممَّن ينظمون بالصنعة مثل حافظ بك إبراهيم، فإن الله لم يخلق اثنين هما أشد تناقضًا في المذهب وتباينًا في المنزع من هذين، والضد كما قيل يُظهِر حُسنَه الضد، حافظ رجلٌ نشأ أو ما نشأ ما بين السيف والمدفع، من أجل ذلك ترى في شعره شيئًا من خشونة الجندي وانتظام حركاته واجتهاده، وضَعْف خياله وعجزه عن الابتكار والاختراع والتفنُّن، ولعل هذا السبب أيضًا في أن حافظًا لا يقول الشعر إلا فيما يسأل القول فيه من الأغراض، بَيْدَ أنه على ما به من ضِيق في المضطرب، وتخلُّف في الخيال، كان أفصحَ لسانٍ تنطق به الصحف، وأقدرَ الناس على نَظْم معانيها وتنضيد أخبرها وتنسيق فِقَرها، لو أن هذا مما يُحمَد عليه الشاعر أو أن في هذا فخرًا لأحد، شاعرًا كان أو غير شاعر. وأما شكري فشاعر لا يصعد طرْفُه إلى أرفع من آمال النفس البشرية، ولا يصوِّبه إلا إلى أعمق من قلبها، ذلك دأبه ووكده، وهو لا يبالغ كحافظ في تحبير شعره وتدبيجه، بل حسبه من الوشي والتطريز أن يُسمِعك صوت تدفُّق الدماء من جرح الفؤاد، وأن يُفضِي إليك بنجوى القلوب والضمائر، وأن يُريك عيون الندى على خدود الزهر، وافترار ضوء القمر عن مكفهر القبور، ووميض الابتسامات في ظلام الصدور، وأن ينشقك نسيم الرياض وأنفاس السحر، وأن يُشعِرك هزةَ الحنين ودفعة اليأس والأمل، وأن يغوص بك في لُجَج الفكر.

ثم يمضي المازني في هذه الموازنة خلال ثلاث مقالات يورد فيها أبياتًا لشكري، وأخرى لحافظ، في معانٍ وأغراض متقاربة، مُفضِّلًا شكري على حافظ، حتى إذا فرغ من هذه الموازنة التي تسقط فيها مواضع ضَعْف حافظ وتبريز شكري مما دفع بعض القرَّاء فيما يظهر إلى اتهامه بأنه يغفل دائمًا جيدَ حافظ ليستشهد برديئه، أخذ يتهم حافظًا بأن جيده مسروق من القدماء، وبالفعل كتب عدة مقالات فيما سمَّاه «سرقات حافظ»، وهي سرقات مُدَّعاة، تعسَّفَ المازني في معظمها تعسُّفًا ظاهرًا، ونكتفي في التدليل على ذلك بأول سرقة زعم المازني أنه قد ضبطها، وهي قول حافظ:

جنيتُ عليكِ يا نفسي وقبلي　　　عليكِ جنى أبي فدَعِي عتابي

إذا يدَّعي بأنه مأخوذ من قول المعري:

هذا جناه أبي عليَّ　　　وما جنيتُ على أحد

رغم الاختلاف الواضح بين معنى البيتين؛ إذ يجادل حافظ نفسه، بينما يقرِّر المعري حقيقةً يشكو منها ويتبرم بها، وقد أصبح معنى المعري مجرد جزء من مجادَلة حافظ لنفسه.

وأمَّا الذي يستحق النظر والإفادة منه في هذا الكُتَيِّب، فهو المقالات الأخيرة التي تناوَلَ فيها المازني بعض أبيات وقصائد حافظ بالنقد التطبيقي والتفصيلي؛ مثل: نقده لقصيدة حافظ في زلزال مسينا؛ حيث يلتقط عدة أخطاء في الذوق الإنساني الشعري لحافظ، بل في اللغة ذاتها، مثل قول حافظ:

فإذا الأرض والبحار سواء　　　في خلاق كلاهما غادران

الذي يعلق عليه المازني بقوله إنه قد أخطأ في قوله غادران خطأ لا يُغتفَر؛ وذلك بأنه لا يصح أن تقول محمد وعلي كلاهما مُصِيبان أو غادران، بل الصواب أن تقول مصيب أو غادر، ثم يستشهد على ذلك بعدة أبيات من الشعر القديم، مثل قول ابن الرومي في الهجاء:

إنَّ أبا حفص وعثنونه　　　كلاهما أصبح لي ناصبًا

في رأينا أن الكثير من ملاحظات المازني الجزئية في هذه المقالات الأخيرة من الكُتَيِّب يستحق الاعتماد، كما أنه مما يشهد للمازني بالفطنة وسلامة الذوق وسعة المعرفة بالشعر، جيده ورديئه، وبذلك نخلص إلى أن هذا النقد لا يمكن اعتباره كله هراء كما زعم المازني، وإن يكن العنف والتحامل والإسراف واضحةً في الكثير من أجزائه.

المازني وشكري

رأينا المازني — في كُتَيِّبه السابق عن شعر حافظ — يعتبر شكري شاعرًا مطبوعًا يمثِّل مذهبهم الجديد أصدقَ تمثيل، ولكن العلاقة لم تلبث — كما قلنا — أن فسدت بين الرجلين بعد أن عاب شكري على المازني انتحالَه لبعض الأشعار الإنجليزية، وبخاصة من مجموعة «الذخيرة الذهبية»، الواسعة الانتشار، ويرى في ذلك إساءةً لدعوة التجديد كلها؛ مما أحفظ عليه المازني، فهاجَمَه هجومًا عنيفًا في الجزء الأول من الديوان، تحت عنوان «صنم الألاعيب»، وأخذ يشكِّك في سلامة عقله، مستدلًّا بعدد من أبيات شكري التي وردت فيها كلمة الجنون، مع أنه من الثابت علميًّا أن المجنون لا يحس بجنونه، وعلى العكس من ذلك يؤكِّد دائمًا أنه أعقل العقلاء. والظاهر أن الرأي العام قد أنكر عندئذٍ على المازني هذا الهجومَ العنيف على زميله في المذهب، بل على تناقُضه في الانتقال العنيف من الإشادة بشكري كما رأينا، إلى شنِّ هجوم عنيف ظالم عليه؛ حتى رأينا المازني يحاول تبريرَ موقفه في الجزء الثاني من الديوان، وإن يكن قد عاد فيه إلى مهاجَمة «صنم الألاعيب» من جديد، فيقول:

> كتبنا كلمةً أولى عن شكري أرضت اثنين: أهل المذهب العتيق البالي الذين كانوا يأبَوْن إلا أن يعدُّوا شكري من دعاة الجديد، وإلا أن يحسبوه علينا ويأخذونا بشعره، ولكن هؤلاء سخطوا من حيث رضوا، ولم يرقهم أن نميط الأذى عن المذهب الجديد، وننفي عنه وخامة شكري، وليس يعنينا أمرهم ولا نحن نبالي سخطهم من رضاهم، فإنهم في رأينا جثث محنطة.

ثم يقول:

> مسكين هذا الصنم، لا يعرف لبكمه ماذا يقول، ويتطوَّع المشفقون عليه للدفاع عنه، فيجيء دفاعهم أقتلَ له من نقدنا، وينقمون منَّا أنَّا جعلناه صنم ألاعيب،

وهم يسخرون منه ويتضاحكون به، وماذا يُجدي ذَوْدهم عنه؟! لقد كنا وكان شكري نخلص له ونمحضه الرأي والسداد، ونشجعه ونغتبط بما نراه من تململه من قيود العهد القديم، ونعتدُّ ذلك منه رغبة صادقة في التحرُّر، ويجري مع الأمل فيه، فهل كان علينا أن نظل العمرَ طامعين في غير مَطْمع؟ ثم أهملناه على شيء من اليأس منه، ثم تخشَّنَّا له وعنَّفنا عليه في الزجر، فلم يُغْنِ لا الإغضاء ولا اللين ولا العنف، وظل طادرًا راكبًا رأسه حتى أحفاه! ولقد كنا في كل ما كتبناه عنه في أول عهده بقرض الشعر لا نغفل إلى جانب التشجيع أن ننبِّهه إلى عيوبه، فقلنا عنه لما صدر الجزء الثاني من ديوانه: إنه يطأ مفاخر الصنعة بقدمَيْه، وإنه لا يتعهد كلامه بتهذيب أو تنقيح، ولا يبالي أي ثوب ألْبَسَ معانيه، وعلَّلنا يومئذٍ جموحَه هذا بأنه نتيجة طبيعية لتمادي الشعراء في المنهج القديم، ولحاجتهم في احتذاء المثال العتيق؛ أيْ إنه نتيجةُ ردِّ فعلٍ؛ فهو تطوُّحٌ وتطليق للعقل يقابلهما من الجهة الأخرى غطيطُ المقلِّدين في كهف الماضي، وكان ذلك سنة ١٩١٣م، فهل يرى أحدٌ أن رأى اليومَ لا يتفق مع الرأي الأمس إنْ صح أن هناك رأيَيْن؟ كلا، لقد أدَّينا الواجب له قديمًا، ولكننا اليومَ نؤدي حقَّ الأدب وحده.

ومن الواضح أن المازني يغالط في هذا الدفاع الملتوي عن تناقُضه، ويكفي أن نلاحظ أنه يعتبر عدمَ الاحتفال بالألفاظ والصياغة اللغوية عيبًا في الديوان، بينما كان يراها فضلًا في كُتَيِّبه عن شعر حافظ؛ حيث يقول: «إن شكري لا يبالغ كحافظ في تحبير شعره وتدبيجه، بل حسْبُه من الوشي والتطريز أن يُسمِعك صوتَ تدفُّق الدماء من جراح الفؤاد.»

وعلى أية حال، فإن المازني لم يقصد في الجزء الثاني من الديوان إلى نقد شعر شكري بالحق أو بالباطل، بل قصر همَّه كما في الجزء الأول على إيهام شكري وإيهام القراء بأن شاعرنا العظيم مجنونٌ بهوس الحواس، ولم يقتصر في هذا المقال الثاني على الاعتماد في تأييد دَعْواه على شعر شكري، بل استند أيضًا على الكُتَيِّب الرائع الذي كتبه شكري، على لسان صديق مجهول بعنوان «اعترافات مجنون»، فراح يزعم أن هذا الصديق ما هو إلا شكري نفسه، بل حاول أن يزيد هذا الادِّعاء تأكيدًا بالاستناد إلى مسرحية صغيرة كان شكري قد كتبها أيضًا بعنوان «الحلَّاق المجنون»، ومن البيِّن أن كل هذا لا يُعتبَر من النقد الأدبي في شيء، بل هو تجريح شخصي أصاب المازني والعقاد شاكلة الحق عندما اعترفا في السنوات الأخيرة بأنهما قد ظلما شكري، واعترفا بقيادته لهما في دعوة التجديد،

وفي وصلهما بالشعر الغربي عامةً والإنجليزي بخاصة. بذلك نستطيع أن نؤكد أن حملة المازني العنيفة على حافظ كانت أقرب إلى النقد الأدبي، أراد المازني أم لم يُرِد من حملته على عبد الرحمن شكري، وإن كنا لم نستطع إغفالَ ما في حملة المازني على حافظ أيضًا من شطط يستطيع كل قارئ أن يحس به في مثل قوله في ص١٤ من كُتَيِّبه عن «شعر حافظ»: «لو كان للأدب حكومة تنتصف له من المسيء وتكافئ المحسن، لَكان أقلُّ جزاءِ حافظ على ما ارتكب من الشعر، أن يبتاع ما اشتراه الناس من كتبه ثم يحرقها بيده؛ لأن شعرَه جنايةٌ على الأدب، وأنت فقط تعلم أن من الشعر ما يكون آثِمًا، ومنه ما هو بريء صالح، أمَّا الآثِم فذلك الذي يُفسِد الذوقَ ويُعوِّد الناس الكذبَ ويضلِّل النفوس، وشعرُ حافظ من هذا النوع.»

المازني والمنفلوطي

وفي الجزء الثاني من الديوان تكفَّل المازني بتحطيم الكاتب مصطفى لطفي المنفلوطي، فتحدَّث عن أدب الضَّعف والنعومة والأنوثة حديثًا عامًّا لا يخلو من جدل عقيم، ثم انتقل إلى نقد تطبيقي لـ «العبرات» وبخاصة لقصة «اليتيم»، التي أَلَّفها المنفلوطي ونشرها في هذا الكتاب، وانتهى أخيرًا إلى الحديث عن أسلوب المنفلوطي، وهو خير أجزاء هذا النقد؛ لأن المازني قد لجأ فيه إلى نقد تطبيقي دقيق، كما استند إلى بعض الأصول الأدبية واللغوية الثابتة؛ ولذلك نراه الجزءَ الذي يستحق النظر، على حين أن ما عداه لا يخرج عن فكرة واحدة هي إسراف المنفلوطي في العاطفية إسرافًا يمكن تفسيره — كما رأى المازني — بالافتعال والنعومة والتطري؛ مما يخرج بأدبه إلى السلبية واحتمال التأثير في الشبان تأثيرًا يُضعِف من صلابتهم في الحياة وإيجابيتهم في مواجَهتها، ولكنه على أية حال أدب مثالي سليم نراه أفضل بكثير من أدب الميوعة الجنسية بل الوقاحة التي نشهدها اليوم في بعض أدبنا القصصي.

وأما نقد المازني لأسلوب المنفلوطي فقد استند — كما قلنا — إلى عدد من الأصول النقدية السليمة.

فهو مثلًا يأخذ على المنفلوطي إسرافَه في استعمال المفعول المطلق، ويقول إنه قد أحصى له ٥٧٢ مفعولًا مطلقًا في «العبرات»، وثلاثين مفعولًا مطلقًا في قصة «اليتيم» وحدها، مع أنها تقع في ١٩ صفحة من «العبرات» مطبوعة ببنط كبير، وقد أورد لها المازني أمثلةً عدة زعم أنه من الممكن الاستغناء فيها عن هذه المفعولات المطلقة دون أن

يضطرب التعبير، مثل قول المنفلوطي: «وقلت لا بد أن يكون وراء هذا المنظر الضارع الشاحب نفسٌ قريحة معذبة، تذوب بين أضلاعه ذوبًا.» وقد علَّق المازني على المفاعيل المطلقة السبعة والعشرين التي أوردها بقوله: «وهذه أمثلة للمفعول المطلق في كتابة المنفلوطي كلُّها لا ضرورة إليها ولا داعي إلا من الرغبة في تأكيد الغلو الذي يتطلَّبه مَن يحمل نفسه على التلفيق والتصنُّع، وما يجري هذا المجرى من الأغراض الأخرى.»

وإن كنا لا نوافق المازني على ما أطلقه من أن كل هذه المفعولات المطلقة لا ضرورة لها ويمكن الاستغناء عنها، فمن بين هذه الأمثلة مثلًا قول المنفلوطي: «فيتهافت لها جسمه تهافُت الخباء المقوض.» إذ من الواضح أن المفعول المطلق هنا ضرورة لخلق صورة موحية، وهكذا الأمر في عدد من الأمثلة الأخرى التي يستطيع أي قارئ أن يفصل فيها بين المازني والمنفلوطي.

وكذلك الأمر فيما سمَّاه المازني بالإسراف في النعوت، فالمازني عند تطبيق هذا المبدأ يلوح لنا أنه هو الآخَر قد أسرف، وإن كنا نلاحظ أنه قد ربط هذا النقد بمبدأين لغويين سليمين؛ أولهما: تأكيده للحقيقة اللغوية الثابتة التي تؤكد أنْ لا ترادُف في اللغة، وأنَّ ما يُسمَّى مرادفًا لا بد أن ينطوي على مفارَقات ظلال تمييزه عن مرادفه. والمبدأ الثاني يعبِّر عنه المازني تعبيرًا سليمًا بقوله: «كلُّ لفظة يمكن الاستغناء عنها قاتلةٌ للكاتب؛ فإن العلم أغنى في باب الأدب من أن يحتمل هذا الحشو ويصبر عليه، وليس شيء أحق بأن يثير عقل العاقل من عدم اكتراث الكاتب بوقته ومجهوده.»

والمازني في نقده لأسلوب المنفلوطي لا يكتفي بنقد طرائق التعبير، بل يمد معنى الأسلوب إلى مفهومنا الجديد الواسع الذي يرى أن أسلوب الكاتب هو الكاتب نفسه، من حيث إن فنَّه ونظرته إلى الحياة يتركَّزان فيه، وعلى هذا الأساس نراه يسمِّي المنفلوطي حانوتيًّا بسبب إسرافه في ذرف العبارات، كما نراه يأخذ عليه تكلُّفَ التفصيل في المحسوسات المفهومة وغير المفهومة، مثل قوله في وصف اليتيم مثلًا: إنه قد رأى عليه «قميصًا فضفاضًا من الجلد يموج فيه بدنه موجًا.» وكان هذا اليتيم يسكن في غرفة مقابلة لمنزل المنفلوطي ويفصل بينهما شارع، ومع ذلك نرى المنفلوطي يزعم أنه قد رأى اليتيم منكفئًا على مائدة المطالَعة، ثم رآه يرفع رأسه فيرى الدموع تنهل من عينيه، بل يرى الدموع قد محت الكتابة من صفحة كراسته، وأمثال ذلك مما عدَّده المازني في نقده لأسلوب المنفلوطي، مما يقطع بالافتعال وبُعْد الأسلوب القصصي عن الواقعية الصادقة، بل عن المعقولية السليمة.

خاتمة المرحلة

هذا هو نقد المازني القديم؛ أي نقده في المرحلة الأولى من حياته، وقبل أن يموت المازني ويأتي على أثره فتًى آخَر من مازن، هو المازني الجديد الساخر، الذي تخلَّص من عاطفيته العنيفة واندفاعاته المسرفة التي زجَّت به في متاهات نقدية تنكَّر هو نفسه بعد ذلك لمعظمها، أو على الأصح تنكَّر لها المازني الجديد، الذي سوف نرى في المقال الآتي ما استقر عليه رأيه نهائيًّا في الأدب والنقد والدراسات الأدبية.

وإنه لَيحلو لي أن أميِّز بين الرجلين بقلم المازني نفسه في صفحةٍ أعتبرها من أجمل وأعمق ما كتب؛ حيث يقابل بين طورَيْ حياته في مقدمة قصته «إبراهيم الكاتب»، فيقول: «لستُ أحتاج أن أقول إني لست بإبراهيم الذي تصفه الرواية، وأن هذا المخلوق ما كان قطُّ ولا فتح عينَيْه على الحياة إلا في روايتي، ثم إني لست أرضى أن أكونه فما تعجبني سيرته ولا مزاجه ولا التفاتات ذهنه، وقد ندمت على خُلُقه بعد أن سويته، فلو كان دميةً لَحطَّمتها وطحنتها، ولو كان صديقًا لَجفوته ونبوت به، ذلك أنه يتناول الحياة باحتفال وأنا أتلقَّاها بغير احتفال، هو يعبث بالدنيا وأنا أفتر لها عن أعذب ابتساماتي، وأحس السرور بها يقطر من أطراف أصابعي كالعرق، وهو مُغرَم بالتفلسف، وأنا أعُدُّ الواحدَ من هذا الطراز مرزوءًا يستحق المرثية، وهو وعر متكبِّر وأنا سَمْح متواضع، وهو عنيد وأنا رَيِّض سَلِس، وهو نَفُور وأنا عَطُوف، وفي نفسه مرارة وأنا مُغتبِط بالحياة راضٍ عنها قانع بها، وهو كأنما يريد أن يخلق الدنيا والناس على هواه؛ ولذلك تراه قليل التسامُح ضيِّق الصدور، وأنا لا أرى في الإمكان أبدع مما كان، ولست مثله أُومِن بالتثليث في الحب أو الكره، ولم أمرض قطُّ بالبينيمونيا … إلخ، فليس بيننا كما ترى من تشابه سوى أن كلينا قصير قميء، وأنا أزيد عليه أني أُصِبتُ بالعرج، فليته كان هو المصاب وأنا الناجي المعافى.»

٢

قسَّم إبراهيم المازني حياته قسمين، بل أخبرنا في إحدى قصائده أن المازني القديم قد مات وجاء على أثره فتًى جديد من بني مازن، ومن الممكن أن نُحدِّد على وجه التقريب تاريخ الانتقال من المازني القديم إلى المازني الجديد بحوالي ١٩٢٣م أو سنة ١٩٢٤م.

وقد سبق أن تحدَّثنا في المقال السابق عن المازني ناقدًا في مرحلته الأولى، وناقشنا آراءه النقدية في نظرية الشعر عامة، وفي نقده لحافظ إبراهيم، ثم نقده للمنفلوطي وعبد الرحمن شكري في كتاب «الديوان» بجزأيه، ونعرض اليومَ لآرائه النقدية في مرحلته الثانية التي تخلَّص فيها من انفعالاته العنيفة وغضباته المضرية، وأصبح المازني الهادئ الساخر الناثر المبدع.

والفترة الثانية من حياة المازني تُعتبَر فترةَ دراساتٍ جمالية وأدبية أكثر منها فترة معارك نقدية أو نقد توجيهي بالمعنى الدقيق لهذه الألفاظ؛ فقد راجعنا معظم ما كتبه من مقالات نقدية في تلك الفترة، فوجدناها أبعد ما تكون عن روح الشدة التي تميَّزَ بها نقده في المرحلة الأولى، بل أبعد ما تكون عن روح الجد؛ فالدكتور طه حسين مثلًا ينشر كتابًا عن الشعر الجاهلي يشكِّك في نسبة أكثر هذا الشعر إلى مَن نُسِب إليهم من شعراء، ويحاول المازني أن ينقد هذا الكتاب فيلجأ إلى أسلوبه الساخر ليدَّعي أنه يشكُّ هو الآخَر في وجود الدكتور طه حسين نفسه، عندما يستعرض حياته منذ أنْ كان يحفظ القرآن في إحدى قُرَى الصعيد إلى أن أصبح طالبًا أزهريًّا، ثم طالبًا في السوربون بباريس، فأستاذًا بالجامعة؛ يستخدم كلَّ هذه المراحل ليدلِّل على أنه من غير المعقول أن يكون الصعيدي طه حسين هو نفسه الذي أصبح أحد فتية الحي اللاتيني بباريس!

ويُطلَب من المازني فيما يبدو أن يكتب عن كتابي «الصحائف» و«ظلمات وأشعة» للآنسة مي، فيكتب مقالًا عن «الواجب»، يستهله بأنه قد تلقَّى الكتابَيْن المذكورَيْن في ساعةِ ضيقٍ نفسيٍّ فأخذ يفكر في الواجب، وبالفعل يكتب المقال كله عن آراء الفلاسفة في الواجب ومشقة أدائه، مُغفِلًا أيَّ حديث عن كتابَيْ مي، ولعله قد هرب من ذلك حتى إذا ما انتهى من المقال اختتمه بأسطر قليلة عاد فيها إلى الكتابَين ليجامل فيها الكاتبة مجاملةً خفيفة متكلفة، تتَّفق مع ما عُرِف عنه من نفور من هذه الآنسة وصالونها الأدبي، فيقول: «كذلك كنتُ أُحدِّث نفسي قبل أن أفضَّ الغلاف عن الكتابين، وقد مضت على ذلك أسابيع كنت أقدر أن تكون كلها معاناةً للإحساس بمرارة الإذعان بعامل أو باعث من غير النفس، ولكني ما كدت أتصفحهما فأقرأ من هذا فصلًا ومن ذلك صفحة، حتى شعرت بأن الواجب قد استحال رغبةً وزايلني انقباضي من الأدب.»

وأكبر الظن أن أحد الأصدقاء المشتركين المعجَبين بـ «مي» مثل الأستاذ العقاد أو غيره، وهو الذي كان قد طلب من المازني أن يكتب عن الكتابين على نحوِ ما نحس من الأسطر السابقة، فأحسَّ المازني بأنه إزاء واجب؛ فأخذ يبحث في فلسفة الواجب التي استغرقت

المقال كله، ثم عاد فتذكَّر الكتابين وجامَل فيهما هذه المجاملة اللطيفة المتكلفة، وبذلك تخلَّص من حرج الموقف بلباقة وإنْ ظلت لباقة مكشوفة.

وبالمثل نراه يكتب مقالًا عن كتاب «الفصول» لصديقه الأستاذ العقاد، فيختار للحديث قضية عامة يجعلها العنوان الأول الكبير لمقاله، وهو: «الأدب ينهض في عصور المشادة، لا عصور اللين والأمن»، على حين يضع عنونًا ثانيًا بخط صغير هو «كتاب الفصول»، الذي يكتب في التعريف به بضعة أسطر لينتقل بعد ذلك إلى القضية العامة التي اختارها، وينفق في الحديث عنها كلَّ المقال، على أن يعود في النهاية ليكتب أسطرًا قليلة لا غناء فيها عن أهمية كتاب صديقه، فيقول:

> ولقد كانوا يعيبون على المذهب الجديد أنه يهدم ولا يبني، كأنما يمكن أن يبني المرء قبل أن يزيل الأنقاض ويصلح الأرض ويهيئها للبناء، فاليومَ ما عساهم أن يقولوا؟ هذا كتاب كله بناء وتشييد، فهل يفرح الجامدون كفرحنا به؟ لا نظنهم يستطيعون ذلك! وما كنا لنطالبهم بما يفوت ذرعهم ويخرج على طوقهم، إذن فَلْيغصوا به إذا شاءوا.

وأما عن أهمية هذا الكتاب وما تضمَّنه من نظرات وأبحاث ورأي المازني المُفصَّل في كل ذلك، فلا شيء على الإطلاق. وكذلك الأمر في المقال الذي نشره عن الجزء الثالث من ديوان العقاد أيضًا، فإنه لم يبذل أية محاولة لنقد هذا الديوان وإظهار ما فيه من مواضع القوة أو الضعف، وكل ما فعله هو أن اتخذ لمقاله عنوانًا ثانيًا هو «ترجمة شيطان من نار إلى حجر»، وأنفق المقال كله في تلخيص القصيدة الطويلة التي تحمل هذا العنوان في ديوان العقاد المذكور وعرضها، مكتفيًا بأن يصفها عدة صفات عامة لا موضوعيةَ فيها، مثل قوله: إنها فريدة في لغة العرب، أو «إن في ظهورها لدليلًا على انتهاء دور التمهيد الذي اضطرَّنا إليه ركودُ اللغة قرونًا عدة، وأننا الآن في دور البناء الفني، وإذا كانت اللغة قد اتَّسعت للشعر القصصي على هذا النسق، فهي لن تضيق عن غيره من فنون الشعر بحمد الله، ثم بفضل العقاد.»

ومن هذه الأمثلة العديدة التي ضربناها لمقالات النقد التوجيهي التي كتبها المازني في المرحلة الثانية من حياته، نستطيع أن نؤكد أنه لم يَقُم في هذه المرحلة بمجهود يُذكَر، وإنما نستطيع أن نسجِّل له هذا المجهود في مجال الدراسات الأدبية والجمالية التي خلَّف فيها عددًا كبيرًا من المقالات الجيدة، أفادت فائدة كبيرة في توسيع ثقافتنا الجمالية والأدبية في حياتنا المعاصرة.

الدراسات الجمالية

وقبل أن نتحدَّث عن الدراسات الجمالية والأدبية للمازني، نحب أن نوضح منهجه العام في الدراسة والتفكير، وهو منهج نستطيع أن نجده في مقالَيْن نشرهما في سنة ١٩٢٣م بجريدة الأخبار (القديمة)، ثم جمعهما في كتابه «حصاد الهشيم» عن مسرحية «تاجر البندقية» التي كان يترجمها إلى العربية عندئذٍ الشاعرُ خليل مطران، وموضع الاستشهاد بهذين المقالين يأتي من حديثه المفصَّل عن قضية الابتكار؛ فهو يؤكد فيهما وبخاصة في المقالة الأولى أن الابتكار ليس معناه الخَلْق من العدم، وإنما معناه حُسْن الاستفادة من كتابات ومجهودات السابقين. ويؤيِّد هذا الرأيَ بأن شكسبير نفسه لم يبتكر موضوع هذه المسرحية وأحداثها وأفكارها الأساسية، وإنما أخذها عن خمسة مصادر قديمة، وكان ابتكاره في حُسْن استفادته من تلك المصادر وانتقاء خير ما في كلٍّ منها ليؤلِّف من كل ذلك ما يُعتبَر تطبيقًا للمنهج نفسه؛ فنقطة البدء عنده دائمًا هي فكرة أو أفكار الْتَقطها من قراءته في المؤلَّفات الأوروبية، وعملُه في الغالب الأعم توليدٌ من تلك الأفكار؛ فبحثه مثلًا عن الوصف الشعري وفن التصوير تقوم فكرته الأساسية — كما أشار هو نفسه في هامش هذا البحث — على النظرية الجمالية التي عرضها الناقد الألماني الشهير «لسنج» في كتابه «لاوكون»، وبحثه عن المجاز في اللغة ونشأته ووظيفته يقوم — كما صرَّح هو نفسه — على رأي الفيلسوف الإنجليزي «لوك» في هذه القضية، ولكن هذا المنهج لم يُفقِد المازني أصالته التي يستمدها من قدرته الفائقة على تمثُّل ما يقرأ والإفادة منه والإضافة إليه وتطبيقه في دراساته الأدبية، وفي معالجته لمشكلات التعبير في أدبنا المعاصر على نحوِ ما سنفصِّله.

نظرية الوصف والتصوير

وبحثه عن الوصف والتصوير مثلًا نراه يستهله بوصف ابن الرومي الشهير لصانع الرقاقة، ثم يستطرد منه ليُفصِّل النظرية العامة التي فصَّلها «لسنج» في كتابه «لاكون»، وقال فيها: إن الشعر الوصفي هو الذي يستطيع أن يُصوِّر الحركة المتتابعة في الزمن، على حين إن التصوير بالريشة لا يستطيع أن يلتقط إلا منظرًا ساكنًا أو شبه ساكن في مكانٍ ما، ويأخذ المازني بعد ذلك في التوليد من هذه الفكرة العامة توليداتٍ يمكن أن نُقره على بعضها، مثل هجومه على الأمير سيونيزم أو الانطباعية في التصوير بالريشة،

باعتبار أن التصوير الناجح الجميل هو الذي يصور الأشياء في ذاتها لا وقعها في نفس الفنان ذلك الوقع الذي يرسمه بعض فناني هذا المذهب أحيانًا في صور بشعة مشوهة، على حين أن الشعر الوصفي يستطيع أن يصور تلك الانطباعات أروعَ تصوير مع وصفه للمرئيات، ومن خلال هذا الوصف، ويرجع المازني تخليط أصحاب المذهب وعبثهم إلى أنهم قد خرجوا بالتصوير عن مجاله لينافسوا مجال الشعر، فساء مسلكهم وساء فنهم، ولو أنهم أدركوا حدود وسيلتهم التعبيرية والتزموا تلك الحدود لَمَا ضلوا هذا الضلال البعيد. على حين لا نستطيع إقراره على بعض التوليدات الأخرى، مثل زعمه أن الشعر الوصفي لا يستطيع أن يلتقط أوضاعًا ساكنة في المكان، وهذا رأي انفرد به المازني في فهم «لسنج» فأخطأ فيما نعتقد؛ لأن الشعر الوصفي عامر بتصوير الأشياء الثابتة، ولم يقل أحد بضرورة قصره على وصف المتحركات وملاحقتها عبر انسياب الزمن.

وفي مقال المازني الثاني عن «التصوير والشعر الوصفي» يُخيل إلينا أنه قد أتى حقًّا بجديد عندما تحدَّث عن «الدمامة» وصلاحيتها؛ لأن تكون موضوعًا للتصوير أو الشعر الوصفي؛ إذ نراه يُفرِّق بين الدمامة والإحساس بالدمامة؛ أيْ إثارة ذلك الإحساس، فيقرِّر أن المصور أو الشاعر لا ضيرَ في أن يختار الدمامة موضوعًا لفنِّه على نحو ما نشاهد في روائع قصائد الهجاء، وفي كثير من اللوحات الفنية، ولكن هدفه من هذا التصوير لا يمكن أن يكون إثارة الإحساس بالدمامة، بل يجب أن يكون هدفه دائمًا شيئًا آخَر غير إثارة هذا الإحساس، كأنْ يكون إثارة الإعجاب بالقدرة الفنية على التصوير، أو إثارة الضحك والسخرية من الدمامة التي يجهلها أصحابها ويدَّعون عكسها لغرورهم المضحِك، أو إثارة العطف والشفقة على تلك الدمامة بفضل ما يُسبِغه عليها الشاعر أو المصور من مشاعره الخاصة الحانية.

قضية المجاز

ودراسة المازني القيِّمة في «حصاد الهشيم» للمجاز ونشأته، يستهلُّها بصفحة طويلة للفيلسوف الإنجليزي «لوك»، يؤكد فيها أن المجاز قد نشأ في اللغات على أساس نقل الألفاظ، أي الرموز اللغوية، من مجال المحسوسات إلى مجال المعنويات، ثم يعرض لبعض مَن أيَّدوا «لوك» أو عارضوه في هذا الرأي مرجِّحًا رأي «لوك»، ثم ينتقل إلى نقد آراء علماء البيان العربي القدماء في المجاز ونشأته، وإرجاعها إلى الاتفاق بين الناس على نقل لفظٍ من مجالٍ إلى آخَر يجامع الشبه بين المجالَين، لينتهي في آخِر الأمر إلى التفرقة بين

المجاز اللفظي والمجاز الشعري، موضِّحًا أن المجاز اللفظي هو وحده الذي يمكن أن يُفسَّر على أساس التشابه الظاهري بين المنقول منه والمنقول إليه، على حين أن المجاز الشعري قد يقوم على أساسِ تشابُه داخلي، أو تشابُه في الواقع النفسي بين المنقول والمنقول إليه؛ وبذلك مسَّ المازني من بعيدٍ الأساسَ الفلسفي لمذهب الرمزية في التعبير، وهو المذهب الذي يقوم على إمكان تبادُل عوالم المحسوسات المختلفة للألفاظ الخاصة بكل منها على أساس وحدة الأثر النفسي، على نحوِ ما أوضحنا في كتبنا ومقالاتنا النظرية والتطبيقية، ومنها: كتابنا عن «الأدب ومذاهبه»، ولكن بحث المازني كان يُعتبَر بلا ريب جديدًا كلَّ الجِدَّة بالنسبة لعالمنا الأدبي واللغوي عندما كتبه.

قضية الخيال

وفي كلمته عن الخيال في «حصاد الهشيم» يعتنق المازني مذهب مَن يقول من علماء النفس: إن الخيال السليم هو الخيال الذي يؤلِّف بين العناصر المختلفة ليخلق شيئًا جديدًا، وهذه نظرة لا تقرُّها جميع الأبحاث النفسية وبخاصة الحديث منها؛ إذ نراها تميِّز بين الخيال الخالق والخيال المؤلَّف؛ فهناك خيال يكاد يُخلَق من العدم، لا سيما ذلك الخيال الذي تمتَّعت به الشعوب البدائية التي تخيَّلت الكائنات الوهمية والأساطير الخارقة، ولكننا مع ذلك نلاحظ أن المازني في هذه الكلمة قد حاول جاهدًا أن يقصر الخيال على التأليف، لكي يتخذ من هذه الفكرة أساسًا للتمييز بين الخيال الجيد والخيال الرديء في الشعر العربي؛ فنراه يستسخف بحقٍّ كلَّ خيال يأتي بالمجال الذي تستنكره حقائق الحياة وواقعها المسلَّم به في الجميع، مثل قول أحد القدماء:

بكت عيني اليسرى فلما زجرتها عن الجهل بعد الحِلم أسبلتا معًا

فقد علَّق عليه المازني بما يُظهِر سخفه وكذبه وافتعاله؛ فالإنسان لا يمكن أن يبكي بعين واحدة، والبكاء بالعينين معًا لا يمكن أن يكون أكثر دلالةً على الحزن من البكاء بعين واحدة بفرض إمكانه؛ وكذلك الأمر في كثير من الإحالات الأخرى التي أشار إليها المازني في هذه الكلمة، وباستطاعتنا أن نذكر أن هذا المقياس النقدي قد استخدمه الأستاذ العقاد أيضًا في «الديوان» عند نقده لشعر شوقي، ولعله كان من المقاييس التي اتَّفق عليها الصديقان في ندواتهما الخاصة.

وهكذا يتَّضح من هذه الكلمة أن المازني إذا كان يخطئ أحيانًا في التفكير النظري فإنه يصيب أحيانًا كثيرة في التطبيق، ويستخدم من معارفه النظرية ما يُعينه على هذا التطبيق، حتى لو أهدر جوانب نظرية أخرى قد يعوق ذكرها تطبيقاته النقدية، ومردُّ كل ذلك إلى أن المازني كان فنانًا بطبعه، وكان يحس بذوقه مواضعَ الجمال أو القُبح فيما يعرض له من نقد، ثم يحتال بعد ذلك على ما قرأ أو درس من نظريات ليضعها في خدمة أحاسيسه الذوقية الصادقة وتأييدها بالحُجج العقلية، حتى ليُخيَّل إلينا أن المازني كان فنانًا في حياته وأدبه ونقده، على حين كان صديقه العقاد مفكِّرًا، أكثر قدرةً على معالجة النظريات الفكرية والتوليد فيها.

الدراسات الأدبية

وأما عن الدراسات الأدبية التي قام بها المازني في النصف الثاني من حياته فنلاحظ أنها قد تناولت الشعراء القدماء أنفسهم الذين درسهم العقاد؛ مثل: المتنبي وابن الرومي، وقد سبق أن فسَّرنا هذا الاختيار بأن هذين الشاعرين يُحققان الشرط الأساسي الذي اتخذته جماعة الديوان أساسًا للحكم بعظمة الشاعر، وهذا الشرط هو ظهور شخصيته في شعره، وهذا بالبداهة مقياس ضيِّق، وإلا لصح لنا أن ننكر على أعظم شعراء الإنسانية وهو «هوميروس» صفة العظمة؛ لأن جميع نقاد العالم يجمعون على أن شخصية «هوميروس» لا تطالعنا قط من قريب أو من بعيد خلال ملاحمه الرائعة.

ودراسات المازني للمتنبي وابن الرومي تلوح لنا متأثرة أكبر التأثر بمنهج صديقه الكبير عباس محمود العقاد حتى لنرى المازني يُحيل على دراسات العقاد في مواضع كثيرة، فضلًا عن أن دراسات المازني لهذين الشاعرين قد دار معظمها حول استشفاف شخصية الشاعرين من شعرهما، وهذا هو منهج العقاد الذي سبق أن أوضحناه، وإذا كان المازني قد انفرد بشيء فهو دراسته لفن الوصف عند ابن الرومي على أساس نظرية «لسنج» التي تحدَّثنا عنها فيما سبق، ثم فطنته إلى أن ابن الرومي كان أكثر تأثرًا عن طريق النظر والسمع أكثر منه عن طريق حواسه الأخرى لا سيما اللمس والشم، وقد راح يدلل على هذه الملاحظة الصادقة بأمثلة عدة من شعر ابن الرومي.

ثم نلاحظ على دراسات المازني الأدبية أنها جاءت كثيرة الاستطرادات وبخاصة في مطالعها؛ حيث نراه يستهل دراسته الطويلة عن ابن الرومي بصفحات وصفحات عن إهمال العرب لسيَر شعرائهم، بل الاستطراد إلى الهجوم على العرب عامة وشعرهم

بخاصة، وتفضيل الغرب وشعرهم عليهم، فيقول إن أظهر عيوب الأدب العربي في نظره اثنان: فساد في الذوق، وشطط في الذهن عن سواء السبيل. ثم يأخذ في إيضاح هذين العيبين، على أنه يستدرك بعد كل ذلك، فيقول: «لسنا نحاول الزراية على العرب أو الغض من شعرهم، وإنما نريد أن نقول إن العرب ليسوا أشعر الأمم! وإن أحدًا ليقرأ آثار الغرب فيملك قلبه ما يتبين فيها من سمات الصدق والإخلاص ومخايل النبل والشرف، وما يستشفه من دلائل الحياة والإحساس بالجمال وحبهما وعبادتهما في جميع مظاهرهما، وما يتوسَّمه من ذكاء المشاعر ويقظة الفؤاد وصدق النظر وصفاء السريرة وعلو النفس وتناسبها وتجاوبها مع كل ما يكتنفها من مظاهر الطبيعة.» ثم يردف كل ذلك بقوله: «هذه حقيقة لا موضع فيها للشبهة، وما ينكر أن الشعوب الآرية أفطن لمفاتن الطبيعة وجلال النفس الإنسانية وجمال الحق والفضيلة إلا كل مكابر ضعيف البصيرة، أو رجل أعمته العصبية الباطلة عن إدراك ذلك، ونقول العصبية الباطلة لأن الحق غاية الوجود وكلنا سواء في التماسه، وأيما رجل فاز منه بنصيب فهذا السعيد الموفق، وإلا فهو معذور ومشكور، وليس يغض من أحد أنه انصرف عن هذه الدنيا غير منجح.» بل يأخذ بمثل ما زعمته الشعوبية قديمًا وبعض المستشرقين حديثًا من أن أغلب فحول الشعر والنثر العربي ممن ينتهي نسبهم إلى غير العرب مثل: بشار بن برد ومروان بن أبي حفصة وأبي نواس وابن الرومي ومهيار وابن المقفع وابن العميد والخوارزمي وبديع الزمان وأبي إسحاق الصابئ وأبي الفرج الأصفهاني وأبي حنيفة النعمان وغيرهم، وما نريد أن نعود فنناقش هذا الرأي المسرف الذي قتله العرب والمنصفون في كل قُطر بحثًا وتفنيدًا، ولكننا أوردنا هذه الآراء لندلِّل بها على مدى تأثُّر المازني بالغربيين وثقافتهم وأدبهم بل تعصبه لهم، وإذا كنتُ لا أحب لنا كعرب أن نتنكر لأمجادنا التليدة أو نبخسها حقها، فإنني من جهة أخرى لا أحب أن نصدف عن الثقافات الأجنبية وعن الإفادة منها والانتفاع بها، ولكن في اتزان ومحافظة على تراثنا وثقة بأنفسنا وبماضينا.

دائرة النقد

لا شك أن القارئ لهذا المقال والمقالات السابقة قد لاحظ ضيق دائرة النقد ضيقًا شديدًا عند الجيل الذي سبقنا؛ فقد كان مقصورًا على الشعر، بل على نوع واحد منه هو الشعر الغنائي أي شعر القصائد بالرغم من أنه كانت قد ظهرت وازدهرت عندنا فنون أدبية أخرى كبيرة كفن المسرحية الشعرية والنثرية، وفن القصة والأقصوصة وفن المقال الأدبي،

وقد رأينا في مقال سابق كيف ترفَّع الأستاذ العقاد عن أن يشغل نفسه بنقد الأدب والفن التمثيلي، ولكننا قرأنا للمازني في «حصاد الهشيم» نقدًا لمسرحية «غادة الكاميليا» التي مثَّلتها وقتئذٍ فرقة الأستاذ يوسف وهبي وقامت فيها بدور البطلة مرجريت (غادة الكاميليا) السيدة روز اليوسف، إلا أن المازني قد صبَّ معظم نقده إن لم يكن كله على مناقشة المشكلة الاجتماعية الأخلاقية التي تتضمنها تلك المسرحية دون أن يعرض بشيء للأصول الفنية، وهل توافرت لهذه المسرحية، التي كانت في الأصل قصة للكاتب الفرنسي دوماس الصغير، وأما عن التمثيل فقد تناوله المازني فأثنى على مقدرة السيدة روز الممتازة، وعلى الأستاذ يوسف وهبي في دور أرمان عشيق الغادة، على حين أخذ على الممثل الكبير عزيز عيد عدم حفظه لدوره واعتماده على الملقن.

الواقع أن النقد المسرحي قد تخصَّص فيه خلال تلك الفترة نقاد آخرون مثل محمد تيمور وأحمد حلمي ومحمد علي حمَّاد وغيرهم وكأن الأدب المسرحي ليس جزءًا من الأدب عامة، وهو انفصال نعتقد أنه كان له أثره في تأخير تطور التأليف المسرحي إلى المستوى الأدبي الذي يتمتع به في آداب العرب، ولكن الظاهر أن نظرة المجتمع كله إلى المسرح قد لعبت دورًا كبيرًا في هذا الانفصال، ومن المؤكد أنه لولا الخصومة التي كانت ناشبة بين العقاد وشوقي ورغبة التحطيم، لما كتب العقاد كتيبه المعروف عن مسرحية «قمبيز» لشوقي، على أننا قد نفهم هذا الانفصال قبل أن يدخل ميدان المسرح كبار شعرائنا وناثرينا من أمثال: شوقي وعزيز أباظة والحكيم ومحمود تيمور، وأما بعد ذلك فلسنا نرى مبررًا لأن يهمل الجيل السابق من نقادنا هذا الفن الأدبي الكبير، كما نحمد لجيلنا المعاصر — وهو جيل لاحق — اهتمامه به، ودرسه لأصوله الفنية العالمية، كما نحمد له أيضًا عنايته بفن القصة والأقصوصة الذي أخذ يطغى في آداب العالم كافة.

ولقد حدث قبل كتابة هذا المقال بأيام أن دعت جريدة المساء إلى ندوة تناقش سؤالًا وضعه القسم الأدبي بالجريدة هو: «هل أدى النقد واجبه نحو الأدب المعاصر؟» وفي هذه الندوة وقف الأستاذ يحيى حقي ليلفت الأنظار إلى قضية هامة، هي: انفصال النقد الأدبي عن الفنون التشكيلية ودعا إلى أن يمد النقاد اهتمامهم إلى تلك الفنون بحكم وحدة الأسس والوظائف بين الفنون كافة.

ولقد دفعتني هذه اللفتة الأصيلة إلى أن أبحث في هذه السلسلة هذه القضية لأتبيَّن هل كان لجيل نقادنا السابق اهتمام بالفنون الأخرى أم لا؟ ولحسن الحظ عثرت على عدة مقالات للمازني في نقد بعض الفنون الأخرى مثل: فن النحت المصري المعاصر، وفن الغناء الموسيقي العربيين، وكل هذه المقالات مجموعة في كتابه «صندوق الدنيا».

أما عن النحت فقد كتب المازني مقالًا طويلًا عن تمثال «نهضة مصر» لفناننا الكبير محمود مختار وهو مقال يجمع بين الجد والفكاهة، وفيه يحمل المازني حملة شديدة على هذا التمثال الخالد، فيزعم أنه لا يفهم فكرته، وهل أبو الهول هو الذي يمثل النهضة في هذا التمثال، وفي هذه الحالة لا يرى المازني أن الوضع الذي اختاره مختار لأبي الهول يوحي بالنهوض؛ لأن ذوات الأربع لا تنهض أقدامها الأمامية بل القدمان الخلفيتان، ووضع أبي الهول في التمثال وضع إقعاد لا نهوض، وأما إذا كانت الفلاحة الواقفة إلى جواره هي التي ترمز للنهوض، فإن المازني لا يرى في وضعها ما يوحي بهذا النهوض ... إلخ. ومن المؤكد أن المازني كان يستطيع الفهم لو أراد؛ فالتمثال كله يرمز للنهضة القائمة على ارتكاز مصر الجديدة التي أسفرت وجهها في شخصية الفلاحة، على مصر القديمة التي يرمز لها أبو الهول، وقد اختار له محمود مختار الوضع الرابض الذي يروق البصر، وإلا فكيف يريد أن يختار وضع الناهض على ساقيه الخلفيتين الذي يوحي للناظر بالانكفاء على الوجه؟

ولكننا على أية حال نحمد للمازني اهتمامه بهذا التمثال كما نحمد له اهتمامه بمسرحية «غادة الكاميليا»، وأخيرًا اهتمامه بفنَّيِ الغناء والموسيقى العربيين، وقد أخذ عليهما ما لا نزال نشكو منه أحيانًا حتى اليوم من الحرص على التطريب أكثر من الحرص على التعبير الصادق العميق، ثم أبدى فيما يختص بغناء الشعر لفتة أصيلة، فقال إن كثرة التكرار عند مغنينا لبعض الجمل الشعرية والوقوف عندها أكثر مما يجب وما يحلو، إنما يرجع إلى ما أخذته جماعة الديوان في دعوتها الجديدة على القصيدة العربية من التفكك وانعدام الوحدة العضوية، مؤكدًا أنه لو تخلصت الأغنية الشعرية هي الأخرى من هذين العيبين لاستقام غناؤنا على نسق الغناء الغربي الذي يعتبره المازني غناء إنسانيًّا رفيعًا. وبهذه اللفتة الأصيلة ربط المازني بين فنَي الشعر والغناء العربيين، وهو ربط نرجو أن يحققه ويوسعه جيلنا نحن بحيث تصبح الفنون التعبيرية كافة بل التشكيلية أيضًا وحدة تخضع لكثير من الأصول الثقافية والجمالية المُوحَّدة، وبذلك يكون للمازني فضل توجيهنا نحو هذه القضية الهامة، وإن كنت أحسب أننا سائرون تلقائيًّا نحو هذه الغاية بعد أن اتَّسع مفهوم النقد عند جيلنا الحاضر، فأصبح يقوم على مذاهب فكرية وجمالية واسعة تتصارع وتتنافس، كما أصبح لا يقف عند شعر القصائد، بل يمتد إلى كافة فنون الأدب الشعرية والنثرية والمستحدثة على السواء.

لويس عوض

ابتدأت أعرف لويس عوض عن قُرب منذ ربع قرن أو يزيد، عندما جاء من إنجلترا إلى باريس في إحدى الإجازات الدراسية ليُقيم بعض الوقت مع زملائه مبعوثي الجامعة الذين يدرسون في فرنسا، وتوثَّقت بيننا العلاقة، لازَمَني ولازَمْتُه طوال إقامته في باريس وكلما عاد إليها، ثم بعد عودتنا من الخارج للعمل في الجامعة أولًا، وفي الصحف والمجلات والكتب ثانيًا.

ومن المؤكَّد أن أهم عوامل التجاوُب بيني وبين لويس عوض كان الظمأ المشترك للمعرفة، وإحساسنا لأننا لم نسافر إلى أوروبا لنبحث عن هذه المعرفة في بطون الكتب وحدها، وإلا لَاستقدمنا الكتب وما احتجنا إلى تحمُّل مشاقِّ الغربة؛ ولهذا أذكر أنني لم أنفق وقتًا كبيرًا في إرشاد لويس عوض إلى ما سألني عنه عند زيارته الأولى لباريس عن المراجع الفرنسية التي تعالج موضوع «لغة الشعر»، الذي كان يدرسه عندئذٍ للحصول على درجة جامعية فيه، بينما أنفقت الوقت كله في إشراكه معي في تأمل ودراسة مشاهد الحياة وأساليبها ومعالم الماضي التي خلَّفتها الحضارة الفرنسية على صفحة باريس، وأمكنة الوحي والإلهام فيها. ولقد علمت من لويس ومن بعض الأصدقاء أنه كان قد دوَّن هذه الذكريات في كتاب كبير، ولكنه ظل مخطوطًا حتى ضاع منه، وكم أسفتُ لضياعه وكأنني فقدت جزءًا من نفسي.

وأنا لا أقصُّ هذه الذكريات الخاصة لمجرد التسجيل أو إرضاءً لمشاعري، بل أقصُّها لأنها تدل على أن المنحنى الفكري والعاطفي لصديقي لويس لم يتغير منذ أن عرفته لأول مرة، وأعني به الاتجاه نحو الفهم والمعرفة والتفسير، فإذا كان لويس قد انتهى به الأمر إلى أن يتخصَّص في النقد الأدبي والفني ويحترفه مثلي، فإن الطابع الذي يلازم نقده هو الطابع التفسيري الذي يقوم على الفهم والمعرفة، بحيث لا أتردَّد في أن أضعه في حركة

النقد المعاصرة داخل مدرسة النقد التفسيري — إن لم يكن ممثِّلها الصحيح — في حين قد أضع نفسي بين مدرستَي النقد التفسيري والنقد التقييمي، بسبب المعارك العديدة السافرة التي خضتها ودعوت فيها إلى قِيَم ومفاهيمَ تحمَّسَ لها ضميري الإنساني أو الفني، بينما يؤثر صديقي لويس في نشر المعرفة والتفسير والفهم دون حاجة إلى قتال صريح في سبيل قِيَم أو مفاهيمَ معينة.

ذلك لأن النقد كما هو معلوم تفسيرٌ وتقييم وتوجيه للأدب والفن، وهو في ذلك يُعتبَر الوجه الآخر للأدب والفن من حيث إنهما أيضًا تفسير وتقييم وتوجيه للحياة، وإذا كان التراث العالمي قد عرف مدارس وتقسيمات أخرى للنقد كتقسيمه إلى تأثُّري وموضوعي وتاريخي واعتقادي، فمن المؤكد أن تقسيمنا له إلى تفسيري وتقييمي وتوجيهي، وهو الذي يمثِّل المرحلةَ القائمة اليومَ لا في بلادنا وحدها بل في العالم أجمع؛ لأن هذا التقسيم هو الذي تستوجبه مذاهبُ الفكر والأدب والفن التي تتصارع اليومَ في العالم كله، وتنبعث عنها شعارات الأدب الهادف والأدب الصدى والأدب القائد وما إليها من شعارات.

والذين يتهمون حركتنا النقدية المعاصرة بالتخلُّف إنما يُثبِتون تخلُّفَهم عن متابعة هذا النقد وفهمه وتمييز اتجاهاته ومدارسه، التي نستطيع أن نزعم أنها قد وصلت اليومَ إلى خير المستويات العالمية.

ويكفينا أن نستطيع في هذا الصدد تمييز ثلاث مدارس نقدية كبيرة يمثِّل كل واحد منها أحدَ الاتجاهات الثلاثة السائدة في النقد، بل وأن نُسجِّل لنقَّادنا أنهم لم يتعمدوا مجاراة هذه المدارس العالمية ولا تقليدها والخضوع الأعمى لتعاليمها، وإنْ كنا بالبداهة لا نُنكِر تأثُّرَ نقادنا المثقفين بالتراث العالمي كله، قديمه وحديثه، وبتيارات الفكر والفن فيه، سواء في ذلك تراثنا العربي أم التراث الأجنبي، ولكن دون أن يمنعنا ذلك من أن نُقرِّر أن هذه المدارس النقدية قد تشقَّقت وتشعَّبت نتيجةً لثقافةِ كل ناقد وتاريخِ تكوينه الروحي والاجتماعي، وطريقة إحساسه بحاجات عصره ومجتمعه وشعبه، وإدراكه لمدى التطور الذي طرأ على العقلية العامة لأمتنا وعلى ذوقها الجمالي، ثم استجاب لكل ذلك على النحو الذي يتَّفق مع تكوينه الخاص ومزاجه المتميز ووضعه في الحياة.

وليس من شكٍّ أن الفصل الحاسم بين هذه المدارس النقدية الثلاث غير ممكن ولا معقول؛ فالتفسير قد يكون وسيلةً أو مرحلةً لتقييم العمل الأدبي، ثم لتوجيه الأديب أو الفنان نحو ما هو أفضل وأنفع وأكثر جمالًا وتأثيرًا، ولكننا مع ذلك لا نُخطِئ إذا قلنا بانفصالِ هذه المدارس النقدية بعضها عن بعض تبعًا لغلبة هذا الاتجاه أو ذاك على هذه

المدرسة أو تلك، وباستطاعتنا أن نميِّز في سهولةٍ هذه المدارسَ في إنتاج نقَّادنا المعاصرين؛ فأولئك الذين ركَّزوا اهتمامَه نحو توجيه الأدب والفن إلى الحياة والمجتمع، وبخاصة على أساس التفكير الاشتراكي وفلسفة الحياة الجديدة التي ارتضيناها، وهم مَن نادوا بفكرة الأدب الإيجابي الهادف؛ أي الأدب القائد للحياة، وعابوا السلبية والغيبية والرومانسية الهاربة، ثم أولئك نادوا بضرورة تحمُّل الأدب أو الفنان لمسئوليته، وطالبوه بأن يلتزم؛ أيْ أن يوحي بوسائله الفنية الخاصة بالرأي أو الاتجاه الذي يرتضيه فيما يعرض من تجارب الحياة ومشاكلها ومشاكل شعبه ومجتمعه، كل هؤلاء النقاد لا نخطئ إذا أدخلناهم في مدرسة النقد التوجيهي، وإن كان نقدهم التطبيقي لا يخلو بالبداهة من تفسير وتقييم للأعمال الأدبية والفنية التي ينقدونها.

وأما مدرسة النقد التقييمي، وهو تقييم قد يكون تأثُّريًّا جماليًّا خالصًا كما قد يكون موضوعيًّا علميًّا أو شبه علمي، فقد كانت لنا فيه مشارَكة، وإن كنا قصرنا نقْدَنا عندئذٍ على مجال الشعر على نحوِ ما هو واضح في كتابنا «الميزان الجديد»، ثم نشر الأستاذ يحيى حقي مجموعةً صالحة من مقالاته النقدية التي كتبها منذ سنة ١٩٢٧م حتى سنة ١٩٦٠م في كتابه الجديد «خطوات في النقد»، وإذا بمجموع هذه المقالات أو معظمها ينطق بأنه ينتمي إلى نفس المدرسة التقييمية، وأنه لا يقف بها عند حدود الشعر الذي تقفز فيه القِيَم الجمالية إلى مكان الصدارة، بل يمدُّها إلى أسلوب التعبير اللغوي في كافة فنون الأدب، بما فيها القصة والمسرحية الشعرية أو النثرية، حتى لنحسب أن يحيى حقي قد نثر في هذا الكتاب الأصولَ العامة لما يمكن أن نسمِّيه بعلم الأسلوب.

وها هو الدكتور لويس عوض يقدِّم لنا في كتابه الجديد «دراسات في أدبنا الحديث» مجموعةً من الأبحاث والمقالات العميقة، التي تُبيح لنا أن نُدرِجه في مدرسة النقد التفسيري، بل وأن نعتبره من أكبر روَّادها المعاصرين.

لويس عوض والنقد التفسيري

والاتجاه التفسيري في نقد الدكتور لويس عوض للأعمال الأدبية الجديدة ليس إلا امتدادًا لتخصُّصه كأستاذ للأدب، وأساتذة الأدب يغلب على عملهم دراسةُ المؤلَّفات الأدبية التي غربَلَها الزمن، فاحتفظ بالجيد منها وطوى الرديء، بحيث لم يَعُد في دراستها مجالٌ واسع لتقييمها على أساس من الجودة أو الرداءة، كما أنه لم يَعُد هناك بالبداهة مجالٌ للنقد التوجيهي فيها، وإنما يُعِيد أساتذةُ الأدب تناوُلَها بالدراسة لإعادة فهمها وتفسيرها وتوليد الجديد منها، في ضوء ثقافتهم الواسعة وخبراتهم الدائمة التجدُّد، وهم بفضل هذه الدراسات قد يُعِيدون خلْقَ تلك الأعمال الأدبية القديمة بإعطائها مفاهيمَ جديدة، حتى ليقول أحد كبار الأساتذة العالميين: «فإن شيئًا لم يؤثِّر في الآداب القديمة كما أثَّرت الآداب الحديثة.» بمعنى أن الدارسين المُحدَثين قد يُعِيدون فهم الأعمال الأدبية القديمة في ضوء ثقافتهم الحديثة، فيسكبون في تلك الأعمال قِيَمًا ومفاهيمَ جديدة ربما لم تخطر لكُتَّابها القدماء ببال، ولكنها مع ذلك لا تُعتبَر غريبة ولا مُقحَمة على أعمالهم الأدبية، وإن ظلت كامنةً خلف سطورهم وفي أعماق مؤلَّفاتهم، حتى يجيء الأساتذة المحدَثون فيستخرجونها منها وكأنهم قد خلقوها خلقًا جديدًا، وهذا هو ما فعله لويس عوض في الدراسات الأدبية التي نشرها من قبل، مثل مجموعة مقالاته عن الأدب الإنجليزي التي نشرها في صدر حياته في مجلة «الكاتب المصري»، التي كان يرأس تحريرها عندئذٍ أستاذُنا الدكتور طه حسين، ثم جمعها لويس بعد ذلك بين دفتَيْ كتاب، ومثل المقدمات الضافية التي لبعض المؤلَّفات الأدبية التي قام بترجمتها، مثل المقدمة التي كتبها لترجمته لكتاب فن الشعر للشاعر اللاتيني الكبير «هوراس»، ومثل المقدمة الأخرى الكبيرة التي كتبها لترجمته لقصيدة من مطولات الشعر الإنجليزي الرومانسي، وهي قصيدة «بروميثيوس طليقًا» للشاعر الإنجليزي الكبير «شلي»، وهي المقدمة التي يلوح لنا أن الاتجاه التفسيري في دراسات لويس ونقده

قد ظهر فيها أوضح ما يكون، بل واتَّسم هذا الاتجاه التفسيري بِسمة الاتجاه الفكري العام في فهم الأدب ومذاهبه واتصالهما بالحياة العامة واتجاهاتها وتطوُّرها الاقتصادي؛ حيث نراه يربط ظهور المذهب الرومانسي بالتطور الاقتصادي والصناعي والاجتماعي الذي حدث في القرن التاسع عشر في أوروبا، وأدى إلى ظهور الطبقة البرجوازية الصناعية والتجارية ومشاكلها الخاصة، وضياع طبقة المثقفين والأدباء والشعراء فيها، مما دعاهم إلى العزلة والانطواء حينًا، والهرب من واقع الحياة المريرة والتحليق في عالم الخيال أو رحاب الطبيعة حينًا آخر، بكل ما يصحب هذا الوضع القَلِق من أنينٍ وشكوى وثورةٍ وتمرُّد.

ولويس عوض في مجموعة مقالاته التي يضمها كتابه الجديد «دراسات في أدبنا الحديث»، يواصل نفس الاتجاه التفسيري، ومجموعةُ هذه المقالات لا تُعتبَر كلها مما اعتدنا تسميته بالنقد الأدبي والفني؛ لأنها تضم إلى جوار المقالات النقدية أبحاثًا ودراسات؛ من أهمها البحث المطول الذي كتبه عن المسرح المصري القديم، وكان قد سبق أن نشره في كُتَيِّب منفصل بعد نشره كمقالات في جريدة «الشعب». ويحدِّثنا الدكتور لويس بأنه قد استعان في كتابة هذا البحث بما انتهت إليه دراسات عالِم الآثار المصرية الأب «دوريتون» مدير المتحف المصري الأسبق، وقد نُشِرت تلك الأبحاث في كتاب هذا العالِم الذي طُبِع في القاهرة بعنوان «صفحات في علم الآثار المصرية القديمة»، وهذا شيء طيب؛ فلويس لم يتخصَّص في الدراسات المصرية القديمة، ولكن استعانته بأبحاث عالِمٍ متخصص ك «دوريتون» لم تُفقِده أصالته ولا حرمته من أن يأتي بجديد في هذا المجال، وكان تجديده في نفس الاتجاه التفسيري الذي استقرَّ عليه منهجه. إننا لَنحسُّ من هذا البحث أن الدكتور لويس عوض قد خرج منه بنظرية عامة عن العقلية المصرية وطريقة تكوينها وتأثير البيئة الزراعية فيها منذ أقدم العصور، وهذه فكرة أساسية وخطيرة في اتجاه لويس التفسيري في دراسة الأدب ونقده على السواء، ولا أَدَلُّ على ذلك من أن نراه يستند على هذه الفكرة العامة في تفسير كثير من الظواهر الأدبية الكبرى التي لا يزال الباحثون يختلفون حول تفسيرها، مثل ظاهرة اختفاء فن المسرح في مصر بالرغم من معرفة الفراعنة له، ثم تعثُّر هذا الفن في مصرنا الحديثة منذ أكثر من قرن.

(١) الملحمة والمسرحية

الدكتور لويس عوض يستخلص من دراسته لبيئة زراعية كبيئة مصر القديمة أن هذه البيئة قد آمنت بالاختيار لا الجبر الذي يراه من خصائص البيئة المدنية لا الريفية، وعنده

أن الإيمان بحرية الإنسان واختياره معناه الإيمان بالمطلَقات؛ أيْ بالمبادئ المجردة المطلَقة كالخير المُطلَق، وهذه المطلَقات هي التي تكوِّن جوهر العقلية الملحمية التي يصطدم فيها البطل الممثِّل للخير المُطلَق مع العدو أو الوغد الممثِّل للشر المطلَق، والأدب الملحمي إنما يقوم على الجهاد الخارجي الذي ينشب بين البطل الخيِّر والبطل الشرير، وعنده أن هذه كانت عقلية البيئة الريفية في مصر القديمة، وأن هذه العقلية لم تستطع أن تتطور من الجهاد الملحمي إلى الصراع الدرامي، الذي يرى أن العقلية اليونانية قد تطورت إليه ونما عنها، فازدهرت في أدبها فنُّ المسرح وخلد وتجدَّد شبابه في عصر النهضة الأوروبية الحديثة، وعلى أساسه قام فن المسرح القديم إلى غير رجعة، حتى إذا أخذنا هذا الفن منذ قرن أو أكثر عن أوروبا في نهضتنا الحديثة، أخذت العقلية الملحمية تطغى على كُتَّاب المسرح عندنا من جديد، كأنها رسيسة قدمية لا سبيلَ لخلاصنا منها. وهو ينقب عن هذه العقلية الملحمية عند كبار كتَّابنا المسرحيين المعاصرين، وفي مقدمتهم توفيق الحكيم، وإن يكن قد أخذ يُبشِّرنا بأننا في سبيل التحوُّل من هذه العقلية الملحمية إلى العقلية الدرامية التي ستكفل لفننا الدرامي النهوض واللحاق بالفن الدرامي العالمي، الذي لا بدَّ أن يحدث فينا أثره بحكم اتصالِنا المتزايد به، وتشرُّبِنا لروحه.

(٢) بناء ميتافيزيقي

هذا هو البناء الفكري الكبير الذي يخرج به الدكتور لويس عوض عن دراسته للمسرح المصري والمسرح المصري المعاصر على السواء، وهو بناء ينمُّ عن ذكاء وثقافة واسعة وقدرة على استبطان الأمور، ولكنه بعد ذلك بناء ميتافيزيقي قد يروِّعنا صرْحُه العام، ولكن لَبِناته ليست من الصلابة بحيث تصمد للفحص والنقد والتثبُّت، ولقد تكون فيه لَبِنات نستطيع أن نتفق على سلامتها، ولكن منها ما لا يمكن أن نطمئن إلى سلامته، ومن الواضح أن الصروح الكبيرة قد تُودي بها لَبِنةٌ أو بضع لَبِنات ضعيفة.

ومن هذه اللَّبِنات الضعيفة القولُ بأن البيئة الريفية بيئة تؤمن بحرية الإنسان واختياره، ولا تؤمن بالجبر والقضاء والقدر، فلربما كان العكس هو الصحيح؛ فأهل الريف هم الذين يعيشون تحت رحمة قوى الطبيعة وظواهرها التي خلط بينها الإنسان البدائي وبين إرادة قوة عليا مجردة أو غير مجردة، سمَّاها الإله أو الآلهة، أو القدر أو الجبر، أو ما سمَّاه اليونان القدماءَ بالآنانكية بمعنى الضرورة الكونية المنبعثة عما نسميه اليومَ بقوانين الطبيعة الحتمية، وكذلك الأمر بالنسبة للعقلية المدنية؛ أيْ عقلية سكان

المدن، فما نظن أن عقلية الإنسان القديم الذي كان يسكن المدن ويعمل في الحِرَف أو في التجارة قد كانت عقليةً تؤمن بالجبر أو بالقضاء والقدر، ولعلها كانت على العكس أقرب إلى الإيمان بحرية الإنسان واختياره، باعتبار أن مادة عمله وحياته كانت طواعيةً لإرادته واختياره من المادة التي كان يعمل فيها أهل الريف الزراعيون.

والقول بأن العقلية التي تؤمن بالجبر وبالقدر هي العقلية التي يزدهر فيها فن المسرح القائم على الصراع الدرامي، بينما العقلية المؤمنة بالاختيار لا يزدهر بينها غير الأدب الملحمي القائم على الجهاد أو الصراع الخارجي كله؛ قول يقبل المناقشة، بل أخشى أن أقول إنه قول يجانبه الصواب الذي نستطيع استقراءَه من دراستنا لتاريخ هذه الفنون في الآداب العالمية.

صحيح أن فكرة الجبر أو القدر قد لعبت تاريخيًّا دورًا خطيرًا وفعَّالًا في ازدهار الفن الدرامي، وبخاصة فن التراجيديا عند اليونان القدماء، حتى بلغ هذا الفن ذروته في القوة وإثارة أعماق النفوس والضمائر، ولكن هذه حقيقة تاريخية نسبية وليست حقيقة فنية مطلقة كما يريد الدكتور لويس عوض أن يقول. وإذا كنا قد رأينا البطل في التراجيديا اليونانية القديمة يدخل في صراع مع الآلهة أو القوى المجردة أو المطلَقة، على نحوٍ يجعل من الصراع الدرامي شيئًا رهيبًا لا مثيلَ لقوته، على نحوِ ما نرى جدَّ البشر المزعوم «برميثيوس» يدخل في مسرحية الشاعر «أيسكيلوس» في صراع مع كبير الآلهة «زيوس»؛ لأنه اختلس من ضوء الشمس قبسًا من نور ونار يرمزان للمعرفة التي قد تُبدِّد هيبة الآلهة وسيطرتها على نفوس البشر. وإذا كنا نرى بطلًا تعيسًا منكوبًا ك «أوديب» يدخل في صراع مماثل مع القدر، الذي حاك حوله الشِّبَاك لكي يُوقِعه في جريمة منكرة هي قتل أبيه والزواج من أمه، فإننا لا نرى في كل هذا شيئًا يختلف عما يُسمِّيه لويس بالجهاد الملحمي؛ إذ إنه في النهاية لا يخرج عن كونه صراعًا خارجيًّا، هو ما يسمِّيه صديقنا بالجهاد الملحمي.

والصراع الخارجي ليس على أية حال خاصًّا بالملحمة ولا بالمسرحية، وإنما هو نوع من الصراع الذي قامت عليه التراجيديا في مرحلة من مراحلها التاريخية، وهي المرحلة اليونانية في ظل ديانة كانت تؤمن بالجبر والضرورة الكونية، وبما نسميه في الديانات السماوية بالقضاء والقدر، ونحن نلاحظ أن تغيُّرَ العقلية البشرية بتغيُّر الدِّين من الوثنية إلى ديانات التوحيد الروحية السماوية، وانتقالَ الصراع الدرامي من الخارج إلى داخل النفس البشرية؛ لم يتطوَّر بالمسرح من مرحلة ملحمية إلى مرحلة درامية تضمن له النجاح والازدهار، بدليل أن الفن المسرحي، وبخاصة فن التراجيديا، قد وصل إلى الذروة في عصر

الكلاسيكية الذي تلا النهضة الأوروبية، مع أن المذهب الكلاسيكي قد نقل الصراع الدرامي إلى داخل نفسية البطل، وجعله يجري بين العاطفة والواجب أحيانًا كما نرى في مسرحية «السيد» للشاعر الفرنسي الكبير «كورني»، أو بين عواطف النفس المتصارعة المتضاربة على نحوِ ما نرى في مسرحية «أندروماك» مثلًا للشاعر الفرنسي الآخَر راسين، أو مسرحية «فدر» له أيضًا. وتطوَّرَ بعد ذلك الصراعُ الدرامي واتخذ أشكالًا مختلفة؛ فجرى بين الفرد والمجتمع حينًا، وبين طبقة اجتماعية أخرى حينًا آخَر، بل وانتهى عند كاتبنا المعاصر توفيق الحكيم إلى أن يصبح صراعًا بين الرموز أو بين ما يسمِّيه هو نفسه «المطلَق من المعاني» كالحياة والزمن في أهل الكهف، أو الحقيقة والواقع في «أوديب»، أو الحياة والفن في «بيجماليون»، أو الواقع والمثال في «إيزيس».

وهكذا نستطيع أن نمضي شوطًا وأشواطًا في استقصاء الحقائق الأدبية والفنية، لنستند إليها في مناقشة الصرح الفكري الذي أقامه الدكتور لويس عوض على قضايا ليست يقينية، ومع ذلك يترتَّب على كل قضية منها قضيةٌ أخرى يزيد بها الصرح ارتفاعًا، فنعجب بذكائه واتِّساع ثقافته وقوة تفكيره، ولكن كل هذه الروعة لا تستطيع أن تنمِّي فينا الروح النقدية التي لا تكاد تتناول هذه القضايا المتلاحقة بالفحص حتى نراها تنفر من الحقائق التي يثبتها الاستقراء في مجال الآداب العالمية، وإن يكن كل ذلك لا يسلب أبحاثَ الدكتور لويس عوض قيمتَها الفذَّة في تزويدنا بالكثير من الحقائق الأدبية والفنية، والإيحاء لنا بالتفكير وتجديد المحاولات في مجال الفهم والتفسير لكثير من الظواهر الأدبية الكبرى، التي لا يستطيع علاجَها إلا أستاذٌ متمكِّن كـ «لويس عوض».

(٣) مَشقَّات التفسير

ولا يحسبنَّ أحدٌ أن الاتجاه التفسيري في النقد أقلُّ مَشقَّةً من الاتجاه التقييمي والتوجيهي؛ ذلك لأنه إذا كان التقييم والتوجيه يحتاجان إلى التمتُّع بحاسة جمالية مرهفة، أو إلى الإيمان بقِيَم إنسانية واجتماعية معينة، فإن الاتجاه التفسيري يحتاج إلى ثقافة وخبرة بالغة، وهذه الثقافة وتلك الخبرة هي التي تجعل من لويس عوض ناقدًا تفسيريًّا ممتازًا يخرج القارئ من كتاباته بثقافة أدبية واسعة. ولقد نختلف معه كمتخصصين في عدد من التفسيرات، ولكن هذا الخلاف إنما يثور عندما يتخطَّى لويس النقدَ التطبيقي؛ أيْ نقد أعمال أدبية معينة إلى النظريات والتفسيرات العامة التي تُعتبَر من أبنية الفكر المطلَق. ومن المعلوم أن للفكر واكتشافاته نشوةً مُغرِية قد لا نستطيع مغالَبتَها عندما تدفعنا إلى

الإعراض عن التفسيرات القريبة المعقولة إلى التفسيرات البعيدة المولَّدة؛ حرصًا على الأصالة وبرغبة في الإبداع، وباستطاعتنا أن نجد مثلًا واضحًا لهذه النشوة المُغرِية عند لويس عوض في تفسيره لموت المسرح القديم بأنه كان بسبب تغلُّب العقلية الملحمية على الفراعنة في بيئتهم الزراعية الريفية، وذلك بالرغم من أن هذا التفسير العام وأمثاله قد أخرجَتْه أبحاثٌ ومناقشات عالمية لا حدَّ لها عن طبيعة العقلية العامة واختلافها باختلاف الشعوب والأجناس أو باختلاف البيئات الطبيعية والبشرية. وقد استوفى القرن التاسع عشر البحثَ في هذه الكليات منذ النقاد الفرنسيين الكبار «تين» و«رينان» و«سانت بيف»، وأصبحنا نُفضِّل في القرن العشرين أن نستمد التفسيرات من تحليل الوقائع معتمِدين على الوقائع التاريخية الثابتة، وعلى أساس هذا المنهج نستطيع أن نفسِّر موت المسرح كتمثيليات وكفن أدائي، وهذه معلومات تفيد أن هذا المسرح قد ظل حبيسًا في الأساطير الدينية كما ظل أداؤه حبيسًا داخل المعابد ومحتكرًا من الكهنة، ولسوء الحظ لم يستطع الانسلاخَ عن الدين ليدلف إلى الحياة المدنية كما حدث عند اليونان القدماء، وعلى نحو ما يبدو لنا من مقارنة تطوُّره من «أيسكيلوس» إلى «يوربيدس» الذي اتهمه المحافظون في عصره بأنه قد أنزل المسرح من السماء إلى الأرض، كما اتهموا معاصره «سقراط» بنفس التهمة في مجال الفلسفة. ومن المعلوم أن «يوربيدس» وسلفه المباشر «سوفوكليس» كانا أكثر تأثيرًا في بعث المسرح وازدهاره عند الكلاسيكيين في القرن السابع عشر الميلادي، وبخاصة في فرنسا، وكل ذلك فضلًا عن الاختلاف الكبير الواضح في طبيعة الديانات والأساطير اليونانية القديمة عن الديانة والأساطير المصرية القديمة، وذلك بحكم أن الديانة اليونانية قد كانت الديانة القديمة التي يتضح فيها الطابع الناسوتي دون غيرها من الديانات القديمة الأخرى، وبخاصة الديانات الشرقية الغارقة في الرمز والتجريد، بينما نرى اليونان القدماء وقد تصوَّروا آلهتهم على شاكلة الإنسان بكافة فضائله ونقائصه، وإن اختلفت النِّسَب، مما سهَّل تطوُّرَ الفن الدرامي عندهم نحو الحياة المدنية، وخروجه من دائرة الطقوس إلى دائرة الحياة الإنسانية بعواطفها ومشاكلها وأنواع الصراع المختلفة التي تجري فيها، وذلك بينما ظل المسرح المصري القديم حبيسَ الدين والمعابد والكهنة حتى اختنق فيها ومات بموت تلك الديانة الوثنية القديمة، وما أظن أن الإيمان بالاختيار وأن العقلية الملحمية كان لهما دخلٌ كبير في هذه الظاهرة.

على أننا لا نكاد نترك هذه النظرية العامة التي تحدَّث عنها الدكتور لويس عوض لننظر في نقده التطبيقي لعدد من أعمالنا المسرحية الجديدة، حتى يروقنا لويس بمقالاته

عن توفيق الحكيم في «إيزيس» و«بيجماليون»، وعن محمد عثمان جلال في «طرطوف»، وعن يوسف إدريس في «جمهورية فرحات» و«اللحظة الحرجة»، وعن ألفريد فرج في مسرحية «سقوط فرعون»؛ ففي كل هذه المقالات تُسعِف لويس ثقافتُه الأدبية الواسعة في تحديد وفهم الخصائص الإنسانية والفنية لكلٍّ من هؤلاء الكُتاب، وتحديد الطريقة المثلى لتفسير أعمالهم الأدبية وتمييز خصائصها، وكان الدكتور لويس يصدر في كل ذلك عن المفهوم الاشتقاقي الأصيل لكلمة «نقد» Criticism في اللغات الأوروبية؛ فهذه الكلمة مشتقة كما هو معروف من الفعل اليوناني القديم «كرينو» Crino، ومعناها يميِّز أو يحدِّد، وبذلك يكون معنى النقد الأصيل عند اللغات الأوروبية هو التمييز والتحديد؛ أي البحث عن الخصائص المميزة لكل عمل أدبي، وإيضاح نوع الخطوط التي يتكون منها نسيجها، فنراه مثلًا كناقد مثقف خبير يكتشف في «جمهورية فرحات» للدكتور يوسف إدريس شبيهًا بما عُرِف عند الرومان القدماء باسم مسرحية الـ masque أي القناع؛ حيث تتحوَّل الشخصيات التي تتابع على مكتب الصول فرحات إلى مجرد أنماط نكاد نعرفها من منظرها الخارجي وكأنه قناع مميز، وكل منها يمثِّل طائفة اجتماعية محددة، كما نراه في نفس المسرحية يستعين بثقافته الواسعة بالمقارَنة بين حلم الصول فرحات عن المدينة الفاضلة، والأحلام المشابهة التي صوَّرها الكُتَّاب العالميون منذ «مور» الإنجليزي حتى حلم المدينة الفاضلة الصناعية عند أحد الكُتَّاب الإيطاليين المحدثين، وكل ذلك مع قدرة صادقة على التمييز بين الأسس الفلسفية المختلفة لكلٍّ هذه المدن الفاضلة، وإيضاح أصالة يوسف إدريس بأنه قد اختار لحلم بطله أساسًا جديدًا استمدَّه من إحساسه بحاجتنا المُلِحَّة إلى فضيلة عزيزة منتجة، وهي فضيلة الأمانة التي كاد يُفتَكُ بها في بلادنا طول قرون الفقر والذل والمهانة.

(٤) بيني وبين لويس

وبالرغم من إعجابي بكتابات لويس عوض النقدية التطبيقية، إلا أنني قد كانت لي خلافات معه في بعضها، وقد أشار هو بنفسه في بعض هذه المقالات إلى هذه الخلافات، بينما اكتفى في البعض الآخر — على عادته — بأن يسجِّل وجهةَ نظره دون إشارةٍ إلى الخلاف معي؛ لأنه بطبيعته لا يحب الجدل.

ولربما كان من أهم مواضع الخلاف بيني وبينه الرأي الخاص بموقف الأديب من الأساطير القديمة ومدى حريته في التصرُّف فيها، وقد ظهر هذا الخلاف عند حديثنا معًا

عن مسرحية «إيزيس» لتوفيق الحكيم؛ حيث رأى لويس أن الحكيم قد تصرَّف أكثر مما يحق له في الأسطورة الفرعونية القديمة، وبذلك أنقص من جلالها، بينما رأيت أنا أن الحكيم قد أحسن صنعًا بإنزاله هذه الأسطورة من سموات الخيال إلى حقائق الإنسان الأرضية، واستطاع في مهارة أن يستخدم هذه الأسطورة في علاج مشكلة أبدية، وهي مشكلة الصراع بين المثالية والواقعية في شئون السياسة وإدارة الحُكْم. وقد عُدْت إلى هذه المشكلة وفصَّلتُها في كتابي الأخير عن مسرح توفيق الحكيم، وحييت عنده التطور الذي لاحظته في اتجاهه — بعد ثورتنا الأخيرة — من التجريد إلى الواقعية، والارتباط بواقع حياتنا ومشاكلها، كما حييت تطوُّر نظرته إلى المرأة من «جالاتيا» في مسرحية «بيجماليون» إلى «إيزيس» الإيجابية الفعَّالة في المسرحية التي تحمل اسمها؛ حيث نرى توفيق الحكيم يفضِّلها على «بينيلوب» رمز المرأة الإغريقية القديمة، ويشيد بإيجابية «إيزيس» ويقارنها بسلبية «بينيلوب»، رغم نُبْل المرأتين ووفائهما للزوج العزيز.

(٥) في الشعر والقصة

وبالرغم من أن حديث الدكتور لويس عوض عن المسرح وفنونه يستغرق الجانب الأكبر من كتابه، إلا أنه قد جمع فيه أيضًا عددًا من الأبحاث عن دواوين الشعر، وعن مجموعات القصص القصيرة التي ظهرت حديثًا، مثل دواوين صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي، ومثل مجموعات قصص ليوسف إدريس وشكري عياد، وهو في حديثه عن هذين الفنين يصدر عن نفس المنهج التفسيري الذي يتميز به، وإن تكن تفسيراته لا تخلو طبعًا من أحكام تقييمية وتوجيهية كامنة، وإن كنت لا أستطيع أن أطيل أكثر من ذلك بتناوُل بعض تفصيلات هذا المنهج التفسيري، فإنني أكتفي بأن أعلن اغتباطي بهذا الكتاب، وأن أدعو إلى إضافته إلى تراثنا النقدي المعاصر القائم على الثقافة والخبرة والفهم.

يحيى حقي ناقدًا

لقد كنت أعرف يحيى حقي ككاتب قصة، وكنت أتوهَّم أنني أعرفه كإنسان، كما كنت أقرأ له أحيانًا بعض مقالات في النقد وبخاصة نقد القصص، كما اشترك معي أحيانًا في بعض الندوات النقدية، ولكنني أخذت أكتشف مدى جهلي بهذا الكاتب كناقد وكإنسان، عندما أخذت أقرأ في عناية وتأمل وتحليل كتابَه الأخير «خطوات في النقد»، الذي جمع فيه نخبةً كبيرة مختارة من مقالاته النقدية ودراساته الأدبية التي كان قد نشرها في الصحف والمجلات، أو ألقاها في محاضرات عامة منذ سنة ١٩٢٧م حتى يومنا هذا. وإذا بي أكتشف يحيى حقي من جديد، وترتسم له في نفسي صورة جديدة كل الجدة.

ولم يَعُد يحيى حقي في حسي وخيالي ذلك الرجل الهادئ الوديع، البالغ الرقة، الظاهر التواضُع، بل تكشَّف لي عن رجل يجمع إلى كل هذه الجوانب عنفًا دفينًا في الطبع يغلِّفه بغلالة من الحرير، وقوة في الانفعال يكسوها بثوب دبلوماسي رقيق، ومهارة فريدة في فن وخز الإبر على نحوٍ يكاد يخفى على غير ذوي الحساسية المرهفة والفطنة البارعة لأساليب التعبير. وهو إذا كان قد تحوَّل منذ مقالته الأولى في هذا الكتاب عن مجموعة قصص «سخرية الناي» للمرحوم محمود طاهر لاشين، حتى آخِر مقالة فيه عن قصة «المستحيل» لمصطفى محمود، إلى ما يظنه هو نفسه اعتدالًا في اللهجة حين تقدَّم به العمر، فإنه قد ظل مع ذلك يحيى حقي بمعدنه المفطور وطابعه المتميز وشخصيته المتصلة، وما كان له أن يتحول عن ذلك وهو الذي يصارحنا في مقدمة كتابه أنه لم يخرج عن دائرة النقد التأثري؛ أي النقد القائم على الحساسية الجمالية في اللغة قبل كل شيء، بحيث لا ينبغي أن ننسى قطُّ أنه رجل دبلوماسي عريق عندما يقول في نفس المقدمة: «قد ألوم نفسي أو أستسخفها أنْ بدر مني من قبلُ كلامٌ الآنَ أودُّ ألَّا يكون قد خطَّه قلمي بجهلٍ

واندفاع وخطل رأي. إنني نادم الآن ومستغفر لربي على اشتطاطي في القسوة على بعضِ مَن تناولتهم بالنقد، وعلى أسلوب وخز الإبر الذي دلس نفسه عليَّ بأنه دعابة مقبولة لا سخرية مرذولة.

وماذا كنت أفعل وأنا وريث دواوين شعر نصفها «قال يمدح»، ونصفها «قال يهجو» ... وإنني نشأت ومعاركُ النقد لا تترفَّع عن حدة اللفظ والتجريح، ولكني مع ذلك ألحظ بشيء من الرضا اعتدالَ اللهجة حين تقدَّم العمر؛ لذلك ألتمس أن يصفح عني كلُّ مَن غضب مني، وله الحق، وتأكيدًا للتوبة نشرت في الكتاب ردودَ بعضِ مَن لحقهم بسببي، وعلى غير إرادة مني، انقباضٌ وتعكيرُ المزاج.»

(١) يحيى حقي ناقدًا

يختتم يحيى حقي مقدمة كتابه بأسلوبه الدبلوماسي المعهود؛ قائلًا: «لا أُنكر أنني لم أخرج عن دائرة النقد التأثري؛ فليس في كلامي ذكر للمذاهب، ولعل السبب أنني لم ألتحق بكلية آداب في إحدى الجامعات، لم أدرس النقد دراسةً منهجية تاريخية، ولا يسعدني شيء مثل أن يُفسِح هذا الكتاب مجالَ القول في قيمة هذا النوع من النقد الذي أتقدَّم به للقراء، وهل أدى رسالة نافعة، وهل نجح أو أخفق في اقتراب ولو من بعيد إلى إنشاء مذهب في النقد، وإذا كان قد أخفق فما هي الأسباب.»

والشيء المؤكد هو أن يحيى حقي لم يخفق في إنشاء مذهب في النقد، وإن يكن هذا المذهب ليس تأثريًّا جماليًّا خالصًا؛ فالتأثرية في النقد تجمع بين التفسير والتقييم، حتى لنرى عددًا من كبار النقاد التأثريين العالميين يكتبون نقدهم بعناوين تنمُّ عن منهج التأثر والاستيحاء والتنمية، والإضافة إلى الأعمال المنقودة على نحوِ ما سمَّى جيل لومتر سلسلةَ كتبه في النقد المسرحي بعنوان «انطباعات مسرحية»، وعلى نحوِ ما سمَّى إميل فاجيه سلسلةَ كتبه باسم «مع موليير» أو «مع فولتير»، وليس في نقد الأستاذ يحيى حقي شيءٌ من ذلك، وإنما هو نقد تقييمي في جوهره، وإن كانت أسس التقييم لا تنهض على الحاسة الجمالية وحدها بل يجمع إليها فطنة مرهفة لوظيفة اللغة بعناصرها المختلفة في الأدب، وحاسة قوية بوظائف الأدب الإنسانية العامة والقومية المحلية. وإذا كان يحيى حقي قد برز له اتجاه أصيل خاص في النقد، فهو بلا ريب الاتجاهُ نحو دراسة أساليب التعبير، وضرورة الاهتمام بها في الدرجة الأولى. وجماع الرأي عنده أن الأدب لا يمكن أن يجود ويتفوَّق إلا إذا جاد أسلوبه وتفوَّقت كل عبارة من عباراته، وعنده أن العمل الأدبي

عملية خلق وابتكار مستمرين، والخلق والابتكار لا يكملان إلا إذا اجتمعا في المضمون والتعبير معًا، ولقد حلَّل يحيى حقي هذه الحقيقة الكبرى في محاضرة عميقة ألقاها بجامعة دمشق في ٢٥ مايو سنة ١٩٥٩م، ونشرها في هذا الكتاب، واستعرض فيها ما يصيب أدبنا العربي المعاصر من ميوعة وسطحية بسبب عدم سيطرة كتَّابنا على الألفاظ، وتردُّد الكليشهات المنمَّقة في تعبيرهم، ثم يقول: «والخلاصةُ أنه بالرغم من أننا نصرف كلَّ حياتنا في صراع دائم مع الدلالات، ويندر أن يسيطر إنسان على دلالات كل ألفاظ اللغة، بل يكاد يكون هذا مستحيلًا؛ أنادي بضرورة السيطرة على الألفاظ وتحديدها، وعن طريق هذا التحديد وهذه الحتمية والعوامل الأخرى التي ذكرتها نصل إلى العمق. إن تحديد اللفظ هو بذاته تحديدٌ لطرائق التفكير، فإن الإنسان يفكر بواسطة الألفاظ، وكلما تحدَّد الفكر بفضل تحديد اللفظ تحدَّد اللفظ بفضل تحديد الفكر.» وهو لا يدعو إلى هذا المنهج في الكتابة بالفصحى وحدها، بل وفي الكتابة بالعامية أيضًا؛ إذ المنهج واحد، وهو يكره السطحية والابتذال والميوعة في العامية كما يكرهها في الفصحى؛ لأنها نقائض فكرية لا لغوية فحسب.

ويحيى حقي ممَّن يؤمنون بأن أسلوب الرجل هو الرجل نفسه؛ ولذلك يطالب كل كاتب أن يكون له أسلوبه الخاص، ولغته الخاصة، وطرائق تعبيره الأصيلة المبتكرة غير المكررة والمعادة؛ فتراه يصف أسلوب الأستاذ عزيز أباظة الشعري في مسرحيته «العباسة» بقوله: «شعر المسرحية في مجموعه خالٍ من اللمحات العبقرية، ويسير في طريقٍ طالما عبَّدته أقدامُ الشعراء السابقين، ويُخيَّل إلينا ونحن نستمع إلى سَيْل الحكم والأمثال — وهي بضاعة رخيصة جدًّا — أن المؤلف الكريم كتب المسرحية وعينه إلى النظَّارة يستجلب تصفيقهم.» كما يصف أسلوب سعيد العريان وصفًا لا أعرف له مثيلًا في العنف، فيقول في معرض نقده لقصة «بنت قسطنطين»: «ولا أدري لماذا تُذكِّرني ألفاظ العريان بصفي يتيمات الملاجئ أمام جنائز غير المسلمين مؤتزرات بغِلالات بِيض قد مضى على آخر غسل لها زمن غير قليل.» وإن يكن هذا الحكم البالغ القسوة لا يمنع ناقدنا الداهية من أن يقول بسخريته الدبلوماسية المعهودة عن قصة الأستاذ العريان: «والظاهر أن الأستاذ العريان يتهيَّأ للقيام بدور يشبه ما قام به من قبلُ جورجي زيدان في رواية التاريخ العربي، ونحن نتمنَّى له النجاح ونحثُّه على المواظبة، فهو نِعمَ المُدافِع عن تراثنا وأمجادنا، وإني أُكبِر من الفائدة التي يجنيها طَلَبة المدارس من قراءة قصصه، فإنها جديرة أن تهذِّب نفوسهم وتقوِّم ألسنتهم.» ويحق لمثلي أن يسأل ناقدنا الكبير: كيف تستطيع الألفاظ التي

تشبه صفي يتيمات الملاجئ مؤتزرات بغِلالات بِيض قد مضى على آخر غسل لها زمن غير قليل؛ أن تهذِّب النفوس وأن تقوِّم الألسنة؟!

ويا ليتني أستطيع أن أستخلص في إيجازٍ جميعَ الأصول العامة التي أوردها يحيى حقي في مقالاته تلك عن علم الأسلوب؛ فيحيى حقي قد وضع في كتابه هذا الأسسَ العامة لعلم جديد يجب أن نُعنى به كلَّ العناية؛ وهو علم الأسلوب على أساسٍ من حساسية جمالية ولغوية وعقلية بالغة الرهافة، وأحسب أنني قد ساهمت بدوري في إرساء أصول هذا العلم الضروري الذي يبرز في أهميته علوم بلاغتنا التقليدية في المقالات والأبحاث التي نشرتها في كتابي «في الميزان الجديد»، وإن كنت قد قصرت هذا المنهجَ الجمالي التأثُّري في النقد على الشعر؛ حيث فضَّلت عندئذٍ الشعرَ المهموس على الشعر الخطابي. وكم أسعد أن رأيت يحيى حقي يمد هذا المنهج إلى القصة أيضًا، فيقول في نقده في مجموعة قصص «سخرية الناي» للمرحوم محمود طاهر لاشين: «يميل الأستاذ طاهر إلى الأسلوب الخطابي، وهو يجب أن يقلع عنه؛ لأن هذا الأسلوب لا يصلح لكتابة القصص؛ فالقصة ليست خطبة بل هي حكاية يسردها لك المؤلف في أُذنك همسًا، وهل وجدت هامسًا يخطب؟ فانظر إلى الأمثلة الآتية لترى كيف كان يمكن تأدية المعنى ذاته بتغيير بسيط: قال في ص٥: «هنالك عند مدرسة الصنائع.» فلو قال توًّا: «عند مدرسة الصنائع» لَكان هذا جميلًا. وفي الصفحة ذاتها: «ومن أين لا أين لهذا السيد ذي اللبدة السوداء.» ولو قال: «فمن أين لهذا السيد ذي اللبدة السوداء.» لَانتهى معناه بدون وجود كلمات لا ضرورة لها.»

وليحيى حقي ملاحظات بالغة الرهافة والصدق في علم الأسلوب، وإن تكن في حاجة إلى مَن يخلصها من ثوبها الدبلوماسي الكثيف لتُدرَك على حقيقتها الصريحة، فهو مثلًا يحب الأناقة، ويدعو في أكثر من موضع إلى بعث الكثير من ألفاظ لغتنا التي ماتت مع شدة حاجتنا إليها، ولكنه يرسم لكل ذلك حدودًا بالغة الدقة عندما يقول في تعليقه على أسلوب مسرحية شهريار الشعرية للأستاذ عزيز أباظة:

> إن المؤلف قد تعمَّد إقصاء الألفاظ المألوفة كلما وجد بديلًا عنها ألفاظًا لا تزال كاللآلئ مكنونة في أصدافها، لم تخلُ صفحة واحدة من شرح لأكثر من لفظين أو ثلاثة، كأنما أصبح بين يدينا قاموس جديد هو قاموس عزيز أباظة، فهو يكتب «أيهات ونث» بدلًا من «هيهات وبث»، ومَن فعل فعله لا يسعده شيء أكثر من أن تشيع بين الناس بعض ألفاظه الجديدة، وأرشح في مقدمتها

> «هسهسات» بدلًا من «شائعات»، ولكن — وأفٍّ من لكن هذه — يخشى من الغلو في الأناقة أن يصل إلى حدِّ قتل الروح؛ لأنها تختنق في الأجواء العليا. الأسلوب كائن حر، أهم مقوماته دفئه وجريان الدم فيه، والأناقة لا تنبعث من قلبٍ ملتهب، بل من دماغ بارد، ولن تجد أصِحَّاء يتأنَّقون في كل مأكلهم.

(٢) تحفُّظات

قلت إنني حاولت أن أُرسي أنا الآخر بعض الأصول العامة لعلم الأسلوب ومنهج النقد الجمالي في اللغة، وإن كنت قد قصرتُ دراساتي التطبيقية على الشعر باعتباره أقرب فنون الأدب إلى المنهج الجمالي، ثم فرحت إذ رأيت الأستاذ يحيى حقي يمدُّ هذا العلم إلى فن القصة أيضًا، ولكنني مع ذلك لا أستطيع بعد أن تطوَّرَ منهجي في النقد من المنهج الجمالي إلى المنهج الموضوعي، بل والمنهج الأيديولوجي أيضًا؛ أن أقرَّ الأستاذ يحيى حقي على قصر منهجه النقدي على علم الأسلوب، وبخاصة في فنون الأدب الموضوعية كالقصة والمسرحية اللتين هدَتْني خبرتي إلى ضرورة الاهتمام في نقدهما بمصادر التجارب البشرية وأهدافها وأصول بنائها الفني العام، حتى لا يقتصر النقد على الجزئيات مُغفِلًا الكليات والأهداف والوظائف والأصول الفنية العامة في البناء والتصوير والتحليل والتشخيص؛ ولذلك لا تراني أُقر الأستاذ يحيى حقي على رأيه عندما يخاطب المرحوم محمود طاهر لاشين قائلًا: «ولكن يسمح لي المؤلف أن أرجوه أن يهتم بجُمَله قبل أن يهتم بالصفحات؛ وذلك لأن معنى هذا القولِ الاهتمامُ بالجزء دون الكل، وقصره على الأسلوب التفصيلي دون نظرٍ إلى العمل الأدبي ككل في بنائه الفني، وفي هدفه أو ثمرته الشاملة.»

ومن الغريب أننا نرى يحيى حقي نفسه تَسُوقه حساسيته العقلية أحيانًا إلى ما يشبه النقد الأيديولوجي؛ حيث تراه مثلًا يأخذ على توفيق الحكيم نزعتَه الصوفية في أهل الكهف، قائلًا:

«هل لنزعات التصوُّف محلٌّ في مصر؟ ... إنها في ميدان قتال مادي يستلزم منها أقصى الجهاد، وسلاحها فيه اعتداد بالنفس والتسامي بها والشعور بقيمة هذا الشعب المظلوم المردوم في الطين، قد يكون التصوف مفهومًا في إنجلترا وبلجيكا وفرنسا، فمن ورائه جيوش وأساطيل تحمي الكرامة، ولكنه غير مفهوم في مصر وهي على ما هي من الضعف، فقصة أهل الكهف خَطِرة على شبابنا؛ لأنها تزيح أبصارهم عن هذه الحقائق، فليس كل القراء في ثقافة المؤلف، والنظرة السطحية للتصوف إما شجَّعت التكاسُل

والخمول والهروب من المسئولية، وإما خلَّفت أنانيةً فظيعة تقطع صلتها بمَن حولها، على حين أنه لا خلاصَ بمصر إلا على يدِ مجهودٍ مشترك يبذل فيه كلُّ شخص أقصى ما لديه دون نظرة إلى منفعته المباشرة؛ لذلك فإن خلاصة رأينا في أهل الكهف أنها بالنسبة لتوفيق الحكيم نجاح كبير يُهنَّأ عليه، وهي بالنسبة لمصر مؤلَّفٌ مشكوك في فائدته. والذي يطمئننا أنها بطبيعة تأليفها وارتفاع ثمنها لن تتناولها إلا أيدٍ قليلة، وكفى الله المؤمنين القتال.»

وإذا ذكرنا أن يحيى حقي قد كتب هذا المقال عن «توفيق الحكيم بين الخشية والرجاء» في مجلة «الحديث» الحلبية، سنة ١٩٣٤م، وهو يعمل في السلك السياسي في إسطنبول، استطعنا أن نتبيَّن إلى أي حدٍّ يُعتبَر يحيى حقي الجماليُّ المنهجِ رائدًا من روَّاد النقد الأيديولوجي الذي اندفع إليه شباب النقاد بعد ثورتنا الأخيرة، وما أحسب التصوُّف الذي يأخذه يحيى حقي على توفيق الحكيم في «أهل الكهف» إلا مرادفًا لما يسمِّيه نقَّادُنا الجدد بالسلبية والهروب.

ولكني مع ذلك أعود فأقول إن يحيى حقي قد قصر نقده عامدًا متعمِّدًا على علم الأسلوب الجمالي في اللغة، ولن يشفع له في ذلك ادِّعاؤه أنه لم يدرس في كلية آداب، أو لم يتتبع تاريخ المذاهب في الأدب والنقد؛ فقراءاته في كل ذلك تَفُوق بكثيرٍ قراءاتِ كثيرٍ من دكاترة الجامعات، ولكن الطَّبْع غلَّاب، وربما كان في أناقة يحيى حقي كإنسان وكاتب التفسير الصحيح لقصر اهتمامه على النواحي الجمالية، وهو اتجاه رأيته يُسلِمه إلى بعض الأخطاء، أو إلى إغفال عدد من الحقائق الفنية والإنسانية الهامة؛ فولوعه بتفاصيل التعبيرات الشعرية الجميلة عند شوقي مثلًا، نراه يصرفه عن النظر في النواحي الدرامية، عند نقده لمسرحية «مصرع كليوباترا» سنة ١٩٣٠م، بل نراه يُوقِعه في خطأ لا شكَّ فيه، عندما يزعم أن شوقي قد حقَّق في هذه المسرحية هدفَه في الإشادة بالقومية المصرية، فيقول: «ولست أعرف غير هذه القصة كتابًا أو قصيدًا أو نشيدًا وطنيًّا يسمو بالقومية المصرية، ويُزيل الشكوك التي تساور النفوس الضعيفة نحوها، فتبعثها من جديدٍ نفوسًا مصرية تدين بحب مصر.» فهذا رأي لا يمكن أن يستقر عليه ناقدٌ نظَرَ إلى المسرحية ككل، وحلَّل في نفسه الأثرَ العام الذي أحدثته فيها، وهو أثر لا يوحي لنا من قريب أو من بعيد بأنه قد نجح في أن يحملنا على العطف والتعاطف مع كليوباترا كملكة مصرية، وأكبر الظن أنه لو عمد يحيى حقي إلى تحليل شخصية كليوباترا في هذه المسرحية بدلًا من أن يقف عند شخصيات ثانوية كشخصية المضحك أنشو والكاهن أنوبيس، لَانتهى إلى نفس

الرأي الذي نقول به، ولكن ما حيلتنا مع يحيى حقي الذوَّاقة الذي يحرص على التوقف عند الجزئيات «ومصمصتها» بدلًا من الإحاطة بالكليات والأصول العامة؛ حيث يقول هو نفسه في نفس المقال: «قدَّمت لك أن الحاشية تروقني قبل الصلب؛ ولذلك — وهو رأي شخصي لك أن توافق عليه أو لا توافق عليه — لا أضع قصةً بالقرب من قلبي إلا إذا تمتَّعت منها بقليلٍ من التلكؤ في مواضع خارجية بعيدة عن المجرى المقصود بُعْدًا ظاهرًا، ولو أنها في الواقع تكون تفاعلًا مستمرًّا بين المؤلف وموضوعه، قد تكشف في كل مرة عن ناحية من نواحي مزاجه وتفكيره، فأنا لا أقف عند منلوجات كليوباترا، ولا مداعبات أنشو، ولا غناء إياس، بل ولا تهمني الحبكة المسرحية ومقدار نجاحها.»

(٣) أصالة يحيى حقي

وعلى أية حال فأنا لا أستطيع أن أزعم أن يحيى حقي ناقد موضوعي، أو أيديولوجي، أو ناقد تطوَّرَ من المنهج الجمالي إلى غيره، ولكنني أؤكِّد مع ذلك أنه في كتابه هذا قد وضع كثيرًا من الأصول العامة لعلم أقره على خطورته وجدواه، وهو علم الأسلوب، أتمنى لو استطاع واضعو كتبِ البلاغة والأسلوب لِطَلَبتنا في مراحل التعليم العام استخلاصَ هذه المبادئ من كتابه وشرحها وتفسيرها وضرب الأمثلة لها، وهم لو فعلوا لَأحدثوا أكبرَ ثورة في عقليتنا العامة وفي نهضتنا الثقافية والأدبية والفكرية المرجوَّة. والداهية يحيى حقي يملك بعد ذلك من حساسية القلب والعقل ما يفضل في نظري كلَّ ثقافة مكتسَبة، بل ويفضل ليسانس الآداب نفسه! وذلك لأن هذه الحساسية موهبة، وما أندر المواهب!

المنهج الأيديولوجي في النقد

هناك شبه اتفاق على أن النقد هو فن تمييز الأساليب، وبالطبع لم يكتمل هذا المفهوم إلا في العصور الحديثة؛ فالنقد وإن يكن قد ظهر في العصور القديمة معاصر لإنشاء الأدب، إلا أنه كان في أول الأمر تأثريًّا غير قائم على مناهج أو مدارس محددة الأصول، حتى جاء الفيلسوف الإغريقي القديم «أرسطو» فوضع لأول مرة في تاريخ البشر نظرية فلسفية عامة لجميع الفنون عندما أرجعها جميعًا إلى محاكاة الطبيعة والحياة، ثم قرر ما هو واضح من أنها تختلف بعد ذلك في الوسيلة؛ فالأدب يحاكي الطبيعة والحياة باللغة، والموسيقى تحاكيها بالنغم، والرسم والتصوير بالخطوط والألوان، كما أن المحاكاة قد تكون لما هو واقع فعلًا أو لما هو ممكن الوقوع أو لما هو واجب الوقوع؛ أي إن المحاكاة تكون للواقع وللممكن وللمثال.

وبذلك قرر أرسطو وحدة الفنون في مصدرها وهدفها رغم اختلاف وسائلها، وإذا كان أرسطو قد استطاع أن يسيطر بنظريته العامة عن الفنون على الإنسانية كلها تقريبًا خلال العصر القديم والوسيط، بل خلال عصر النهضة أيضًا، وأثناء سيادة المذهب الكلاسيكي في القرن السابع عشر فإن قرن الثورة الفكرية والاجتماعية التي أخذت تنمو وتشتد في القرن الثامن عشر حتى انتهت بالثورة الفرنسية الكبرى عام ١٧٨٩م قد اجتاحت أيضًا سيطرة أرسطو، بحيث لم يكد يبدأ القرن التاسع عشر حتى أخذت تظهر المذاهب الأدبية والنقدية التي تمردت على أرسطو ونظريته ومبادئه الفلسفية والجمالية، فالرومانسيون لا يرون أن الأدب والفن محاكاة للطبيعة والحياة بل خلق وإبداع، ووسيلتهما ليست الملاحظة والتأمل، بل الإلهام المبدع والخيال الخلاق على نحو ما كان يرى أفلاطون.

وبتمرد الرومانسيين على أصل النظرية وهو المحاكاة، كان من الطبيعي أن يتمردوا على جميع القواعد والأصول الكلاسيكية التي رأوا فيها قيودًا وأغلالًا على العبقرية والفردية، وكانت هذه الثورة الرومانسية أكبر تمهيد لظهور المنهج التأثري في النقد في أواخر القرن التاسع عشر، ولكن هل ظهور هذا المنهج التأثري كان معناه التخلي عن المنهج الموضوعي وإغفاله نهائيًّا؟ وهل يستقيم النقد أو يمكن أن يستقيم على أساس من التأثرية الخالصة، أم أن التأثرية منهج فاسد يجب عدم الأخذ به، ويحسن أن نعود إلى الموضوعية ولو وفقًا لمقاييس ومبادئ وأصول جديدة غير الأصول والمبادئ الأرسطية الكلاسيكية؟

والواقع أن القرن العشرين وعصرنا الحاضر قد شهدا مجادلات حامية حول التأثرية والموضوعية والمفاضلة بينهما في العملية النقدية، وخصوصًا بعد أن نما التفكير نتيجة لازدهار العلوم في عصرنا الحاضر.

فخصوم التأثرية يرون أنها تستند إلى الذوق الخاص في إدراك مواضع الجمال أو القيم في الأعمال الأدبية أو الفنية ويقولون إن الذوق ظاهرة فردية لا تخضع لمعايير عامة، بل من الشاق إرجاعها إلى عناصرها الأولية؛ فالذوق شيء مركب تدخل فيه عوامل لا حصر لها من الجنس والتراث والبيئة والتكوين العضوي والنفسي لكل إنسان، وكثيرًا ما تختلط به النزوات والأهواء والغرور والادعاء، ولا سبيل إلى إخضاع أحكامه لمنطق واضح، وقد يُغنِّي كل على ليلاه.

ولكننا مع ذلك لا نستطيع أن نغفل التأثرية في العملية النقدية، بل لا ينبغي لنا ذلك، فلا بدَّ من أن يبدأ الناقد بتعريض صفحة روحه أو مرآة روحه للعمل الأدبي أو الفني ليتبين الانطباعات التي تتركها تلك الأعمال فيها، والناقد الفاقد الحساسية لا يستطيع أن يكون ناقدًا حقًّا ما لم يكن قادرًا على أن يتلقى من العمل الأدبي، أو الفني، انطباعات واضحة لأنه عندئذٍ سيكون كالصفحة المعتمة أو المرآة التَّرِبة ولن تجديه بعد ذلك في شيء جميع قواعد علم الجمال وأصوله ونظرياته أو ألوان الأدب والفن المختلفة، بل إن معرفة المبادئ والأصول الجمالية والفنية وحدها لا تكفي لتكوين ناقد، ومثله في ذلك من يظن أنه يستطيع أن يُجيد لعبة الشطرنج بمجرد معرفته للمبادئ التي تتحرك وفقًا لها كل قطعة من قطع هذه اللعبة؛ فالواقع أن الأمر يحتاج إلى دربة ومران وحساسية وإدراك.

وتجاربنا اليومية تثبت أنه لا يمكن أن يعني أي وصف للوحة زيتية في دليل المعرض عن مشاهدة تلك اللوحة وتلقي الانطباعات منها مباشرة، كما أن أي تحليل كيماوي لنوع من الشراب لا يمكن أن يعطينا أي معرفة بمذاقه الخاص.

ورجال الكيمياء يفسرون هذه الحقيقة تفسيرًا علميًّا بقولهم إن كل مركب تتولد فيه خصائص لا توجد في عناصره الأولية، فالماء مثلًا يتكون من الأكسجين والأيدروجين وفق نسبة محددة، ومع ذلك فهو مركب سائل مع أن عنصرَيْه الأوليَّيْن غازيان، وله مذاق خاص لا تجده في الأوكسجين أو الإيدروجين، وإنما جاءته تلك الخواص من عملية التركيب والتفاعل ذاتها.

وما يصح في علوم المادة يصح أيضًا في الأدب والفنون فقد نستطيع أن نحلل المسرحية إلى عناصرها من حوار وأحداث وصراع وشخصيات، ومع ذلك لا ندرك قدرتها على التأثير في النفوس ما لم نعرض لها — كمركب متكامل — صفحة روحنا؛ وذلك لأن تركيب هذه العناصر بنسبها المحددة بعضها مع بعض هو الذي يولد قدرتها على التأثير ويحدد نوعية هذه القدرة، وهكذا يقضي العلم الذي لا مفر من أحكامه الحتمية بأنه لا مفر من الاعتماد على التأثرية في إدراك حقيقة العمل الأدبي أو الفني وقدرته أو عجزه عن التأثير في الناس على نحو معين، وهذا هو الهدف النهائي لكل أديب أو فنان، قد يحققه أو يخطئه التوفيق في تحقيقه.

وإذن فالتأثرية مرحلة أولى وجوهرية في النقد الأدبي أو الفني، وإنما أسرف التأثريون عندما ظنوا أن تلك التأثرية يمكن أن تصبح منهجًا نقديًّا مكتفيًا بذاته ويمكن الوقوف عنده، فقرَّاء مثل هذا الناقد لا يستطيعون الإفادة من نقده ما ظل ذاتيًّا خالصًا، ولا بد للناقد التأثري من أن يعتبر تأثريته مرحلة أولى يجب أن يُتبِعها بمرحلة أخرى موضوعية يستطيع تحقيقها بأن يحاول تبرير انطباعاته وتفسيرها ما استطاع إلى ذلك سبيلًا، بحيث تصبح انطباعاته الخاصة وسيلة إلى المعرفة التي يمكن أن تصحَّ لدى الغير فيقتنع بها، فهنا يلجأ طبعًا إلى مبادئ وأصول الفن الذي ينقده، لكي يستطيع تبرير انطباعاته بحجج عقلية باعتبار أن العقل هو أعدل الأشياء قسمة بين الأصحاء من البشر، وإن يكن من المؤكد أن أي ناقد لا يمكن أن يستطيع تبرير وتسبيب جميع انطباعاته وأحاسيسه الجمالية المرهفة الهروب، وفي ذلك يقول الموسيقي العربي القديم إسحاق الموصلي في حديثه عن جمال النغم: «إن من الأشياء أشياء تدركها المعرفة ولا تحيط بها الصفة.» أي إن هناك من الجمال ما يدركه الإنسان بإحساسه ولكنه لا يستطيع العبارة عنه وتبريره وتسبيبه بالصفات اللغوية؛ أي بالحجج العقلية التي يستطيع الغير إدراكها، وبالتالي الاقتناع بالإحساس الجمالي الذي تلقاه الناقد الخبير الحساس، وقديمًا قالوا إنه من المستحيل أن نجعل من الأبله سقراطًا.

كان المنهج التأثري والمنهج الموضوعي هما اللذان يتصارعان في النقد في أواخر القرن الماضي وأوائل الحاضر قبل أن تظهر وتسيطر فلسفات جديدة على وظائف الأدب والفن وأهدافها في الحياة، وهي فلسفات لم تعد تسلِّم للآداب والفنون بأنهما نشاط جمالي فحسب، وأهم هذه الفلسفات: الفلسفة الاشتراكية والفلسفة الوجودية اللتان نتج عنهما منهج نقدي جديد نستطيع أن نسميه بالمنهج الأيديولوجي، وهو منهج يختلف عما كان يسمى في أواخر القرن الماضي بالمنهج الاعتقادي؛ فهو لا يريد أن يؤاخذ الأدباء والفنانين على أساس من معتقدات خاصة يتعصَّب لها الناقد وتعمي بصيرته، على نحوِ ما كان بعض النقاد المتعصبين الذين يشوهون أدب مفكر حُر كفولتير لأنه لا يحترم الاحترام الكافي في نظرهم عقائد المسيحية، ويسخر من رجال الدين، ويرى أن مصدر نفوذهم إنما هو جهل العامة وغباؤهم، بل يسعى المنهج الأيديولوجي إلى تبين مصادر الأدب والفن من جهة، وأهدافها أو وظائفها من جهة أخرى عند هذا الأديب أو ذاك، وهو في المفاضلة بين المصادر والأهداف عند الأدباء والفنانين المختلفين إنما يرتكز على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الإنسان المعاصر، فهذا المنهج يرى أن الأدب والفن لم يعودا مجرد تسلية أو هروب من الحياة ومشاكلها وقضاياها ومعاركها، وأن الأديب أو الفنان يجب ألا يعيش في المجتمع ككائن طفيلي، أو شاذ أو جبان هارب أو سلبي باكٍ، أو مهرج ممسوخ، وهو عندما يعرض للمصادر التي يستقي منها الأديب موضوعاته قد يفضل التجربة الحية المعاشة على التجربة التاريخية البالية، وبخاصة إذا لم تصلح وعاء لمشكلة معاصرة تشغل الأديب أو تشغل مجتمعه وإنسانيته الراهنة. والنقد الأيديولوجي لا يكتفي بالنظر في الموضوع، بل يتجاوزه إلى المضمون أي إلى ما يفرغه فيه الأدب أو الفنان من أفكار وأحاسيس ووجهة نظر، فالموضوع الواحد قد يصب فيه أديبان مختلفان مفهومين متناقضين تبعًا لاختلاف نظرة كل منهما إليه واختلاف طريقة معالجته له.

ويرى المنهج الأيديولوجي بحق أن ما كان يسمى في أواخر القرن الماضي بالفن للفن لم يعد له مكان في عصرنا الحاضر، الذي تصطرع فيه معارك الحياة وفلسفاتها المتناقضة، وأن الأدب والفن قد أصبحا للحياة ولتطويرها الدائم نحو ما هو أفضل وأجمل وأكثر إسعادًا للبشر، ويرى النقد مجرد صدًى للحياة، بل يجب أن يصبحا قائدين لها؛ فقد انقضى الزمن الذي كان يُنظَر فيه إلى الأدباء والفنانين على أنهم طائفة من الفرديين الآبقين الشُّذَّاذ، أو المنطوين على أنفسهم أو المجترين لأحلامهم وآمالهم الخاصة، أو الباكين لضياعهم وخيبة آمالهم في الحياة، وحان الحين لكي يلتزم الأدباء والفنانون بمعارك

شعوبهم وقضايا عصرهم ومصير الإنسانية كلها وبخاصة في عصر تسير فيه الاكتشافات العلمية بخطًى حثيثة، وقد تُساء استخدام تلك الاكتشافات فتصبح وسيلة لتدمير البشر بدلًا من إسعادهم، ذلك ما لم ينشط رجال الأدب والفن إلى تحمُّل مسئولياتهم في تغذية الوجدان البشري وتنمية الضمير الإنساني على النحو الذي يمكن البشر من السيطرة على العلم وتسخيره لخيرهم، وما أصدق مفكر عصر النهضة الفرنسي «رابليه» عندما قال: «إن علمًا بلا ضمير خراب للنفس.» ومصير الإنسانية كلها رهين بتنمية هذا الضمير بفضل تحمل الأدباء والفنانين لمسئولياتهم كاملة والسير بتلك المسئوليات بنفس الخطى الحثيثة التي يسير بها اليوم التقدم العلمي.

وعلى أساس كل هذه الحقائق نرى المنهج الأيديولوجي في النقد يُناصر اليوم عدة قضايا أدبية وفنية كبيرة مثل قضية الفن للحياة، وقضية الالتزام في الأدب والفن، وتفضيل الأدب أو الفن القائد على الأدب أو الفن الصدى، ومن الواضح أن كل هذه القضايا ترتبط بواقع الحياة المعاصرة وقضاياها ومعاركها، وإن يكن من الواجب أن نفطن أيضًا إلى أن الواقعية ليس معناها محاكاة الواقع ولا تصويره آليًّا؛ وذلك لأن العبرة في الواقعية بالمضمون الذي يصبه الأديب أو الفنان في الواقع؛ أي وجهة نظره إلى هذا الواقع والحكم الذي يريد أن يوحي إلينا به من خلال الصور الفنية التي اختارها لموضوعه؛ ولذلك ليست هناك واقعية مجردة بل هناك واقعية متشائمة التي عرفها الغرب في القرن التاسع عشر، وهي التي تؤمن بأن الإنسان شرير بطبيعته وبحكم تكوينه الفسيولوجي نفسه، وكأنه بذلك شر حتمي لا فكاك منه إلا بأن يغير الإنسان من طبيعته العضوية، وهناك الواقعية المتفائلة التي وإن لم تنكر وجود الشر في الحياة إلا أنها تعد أن الشر عرض تولده عند الأفراد ظروف المجتمع الفاسدة وتكوينه المورفولوجي غير السليم، ومن ثمة فلا محل للتشاؤم؛ لأن أسباب الشر من الممكن إزالتها، وبذلك يعود الإنسان خيرًا وهذا هو مصدر تفاؤلهم.

والشيء الذي نحرص على أن نختم به حديثنا عن المنهج الأيديولوجي في النقد هو منهج لا يريد أن يسلب الأدب أو الفنان حريته، وكل ما يرجوه هو أن يستجيب الأدب والفنان لحاجات عصره وقيم مجتمعه بطريقة تلقائية، وهو لا بدَّ مستجيب إذا فهم وضعه الحقيقي في المجتمع، وأدرك مسئوليته الكاملة، ونهض بالدور القيادي الحر الذي يُعزِّز مكانة الأديب والفنان، ويرتفع بها إلى مستوى الإيجابية الفعالة التي يعتبر الاحتفاظ بالقيم الفنية الجمالية أهم وسيلة لتحقيقها؛ فالأدب أو الفن بغير القيم الجمالية والفنية، لا يفقد طابعه المميز فحسب، بل يفقد أيضًا فاعليته؛ لأن تلك القيمة الفنية والجمالية هي

التي تفتح أمامه العقول والقلوب، حتى قال أفلاطون: «لو صيغت الحقيقة امرأة لأحبها الناس جميعها.» «وهو يرمز بالمرأة للجمال وقدرته على استهواء العقول والقلوب.»

وفي ضوء كل هذه الأسس العامة يحدد المنهج الأيديولوجي في النقد وظائفه في ثلاث مهام؛ هي:

أولًا: تفسير الأعمال الأدبية والفنية، وتحليلها مساعدة لعامة القراء على فهمها، وإدراك مراميها القريبة والبعيدة، وفي هذه الوظيفة يعتبر النقد عملية خلَّاقة قد تضيف إلى العمل الأدبي أو الفني قيمًا جديدة ربما لم تخطر للمؤلف على بال، وإن لم تكن مقحمة عليه.

ثانيًا: تقييم العمل الأدبي والفني في مستوياته المختلفة؛ أي في مضمونه وشكله الفني، ووسائل العلاج كاللغة في الأدب، والتكوين والتلوين وتوزيع الضوء والظلال في التصوير مثلًا، وذلك وفقًا لأصول كل فن مع مراعاة تطوُّر تلك الأصول عبر القرون.

ثالثًا: توجيه الأدباء والفنانين في غير تعسف ولا إملاء ولكن في حدود التبصير بقيم العصر وحاجات البشر ومطالبهم وما ينتظرونه من الأدباء والفنانين، وهذه وظيفة يدور حولها اليوم جدل شديد، ولكنه جدل ينصرف إلى الأسلوب والنِّسب أكثر مما ينصرف إلى المبدأ في ذاته، وكل ما يجب أن نحذره في أداء هذه الوظيفة هو عدم خنق العبقريات، أو حرمانها من الحرية التي لا تصلح الحياة ذاتها بدونها، وإن كانت العبقرية الصادقة قادرة على أن توجه نفسها وأن تقود نفسها، وأن تنفعل بعصرها وبمقتضيات هذا العصر وحاجات البشر، ولا يمكن لعبقرية حقة أن تتسكع أو تهرب؛ فالعبقرية قدرة إيجابية فعالة، وبغير الإيجابية لا تستطيع أن تعيش وأن تثمر، وأما الهروب أو التسكع فمن خصائص أشباه العبقرية لا العبقرية نفسها.

وهكذا يتَّضح لنا كيف أن المنهج الأيديولوجي قد حدَّد مجال عمله في النظر في مصادر الأدب والفن وأهدافهما، كما حدد وظائفه في تفسير تقسيم وتوجيه الأعمال الأدبية والفنية.


هنداوي